

B 149064

**ACTA ACADEMIAE PAEDAGOGICAE SZEGEDIENSIS
SERIES LINGUISTICA, LITTERARIA ET AESTHETICA**

**PETŐFI S. JÁNOS
BÉKÉSI IMRE
VASS LÁSZLÓ
szerkesztik**

SZEMIOTIKAI SZÖVEGTAN

7. A multimediális kommunikátumok szemiotikai textológiai megközelítéséhez

97-128

JGYTF KIADÓ, SZEGED, 1994

TANULMÁNYOK, RECENZÍÓK, BIBLIOGRÁFIÁK ÉS REPERTÓRIUMOK
A DOMINÁNSAN VERBÁLIS HUMÁN KOMMUNIKÁCIÓ KUTATÁSA KÖRÉBŐL

SZTE Klebelsberg Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény
2.

HELYBEN
OLVASHATÓ

Szerkesztette
PETŐFI S. JÁNOS, BÉKÉSI IMRE és VASS LÁSZLÓ

Címlap
PAPP GYÖRGY

Technikai szerkesztő
VASS LÁSZLÓ

Ez a kiadvány az OTKA támogatásával (T 4736) jött létre.



B 149064

JATE Egyetemi Könyvtár



J000026455

HU ISSN 0236—7718
Acta Acad. Paed. Szeged
Ser. Ling. — Litt. — Aesth.
ISSN 0865—5960
ISBN 963 7171 52 5

TARTALOM

Előszó	7
Tanulmányok	9
KASS JÁNOS: Gondolatok a könyvillusztrációról.....	9
*	
NAGY L. JÁNOS: Szembenéző kódexlapok kommentárokkal.....	19
VASS LÁSZLÓ: Textológiai kalauz az <i>Esterházy-kalauzhoz</i>	29
NYÉKI LAJOS: Balázs—Bartók „ <i>Kékszakállú</i> ”-ja — nyelvész szemmel.....	39
KÖNCZEI CSILLA: Ötletek a tánc textológiai elemzéséhez.....	51
BALÁZS GÉZA: A tetoválás és a tetovált szövegek magyar néprajzi kutatása.....	69
R. MOLNÁR EMMA: Nonverbális jelek verbális kódja.....	85
*	
PETŐFI S. JÁNOS—MARCELLO LA MATINA: Egy általános szemiotikai textológia centrális aspektusai.....	97
Utószó: Petőfi S. János és Marcello La Matina közös tanulmánya megbeszélésének kivonatos összefoglalása (VASS LÁSZLÓ).....	128
*	
ALMÁSI ÉVA: Adalékok képversek kreatív-produktív megközelítéséhez.....	131
BENKES ZSUZSA: Példa egy illusztrált szöveg kreatív-produktív megközelítésére.....	143
Áttekintések, recenziók	157
PETŐFI S. JÁNOS: Utam a szemiotikai szövegtanhoz 12. 1988—1989. A multimediális irányultság kezdeti időszaka, 13. 1990—1991. A szemiotikai textológia koncepciójának végleges kialakítása felé.....	157
*	
Egri Péter: Érték és képzelet (Shelley, Turner, Field és Chopin) (TÖRÖK GÁBOR).....	174
János S. Petőfi—Terry Olivi (szerk.): Approaches to Poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality (SZABÓ ZOLTÁN).....	178
Marcello La Matina: La gratitudine come problema semiotico-filologico. Gli ex voto per San Nicola da Tolentino. In: <i>Interpretazione e gratitudine. XIII. Colloquio sulla interpretazione. Macerata 30—31 Marzo 1992</i> (PETŐFI S. JÁNOS).....	180
Rachel Fordyce and Carla Marella (eds.): <i>Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds</i> (PETŐFI S. JÁNOS).....	181
Az OuLiPoi Könyvtár (SZIGETI CSABA).....	186
Petőfi János S. (szerk.): Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana (PETŐFI S. JÁNOS).....	193
Bibliográfiák (A), repertóriumok (B). Szerkeszti: VASS LÁSZLÓ.....	195
(A) Szemiotika és kommunikációelmélet.....	195
A multimediális kommunikátumok szemiotikai textológiai megközelítéséhez.....	210
(B) Repertóriumok.....	213
Winfried Nöth: Handbook of Semiotics.....	213
Nelson Goodman: Languages of Art.....	214

Vilém Flusser: Hat Schreiben Zukunft?	216
Olivier R. Scholz: Bild, Darstellung, Zeichen.....	217
Rudolf von Laban: Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes.....	218
Miscellanea	219
Rövid beszámoló a Multimedialis Textológiai Műhely harmadik konferenciájáról (FARKAS EDIT).....	219
Tárgymutató. Összeállította: GULYÁS ZSUZSANNA.....	221
Névmutató. Összeállította: GULYÁS ZSUZSANNA	227
A kötet munkatársai	229

CONTENTS

Introduction	7
Papers/Essays	9
JÁNOS KASS: Contemplating on book illustrations	9
*	
JÁNOS NAGY L.: Confronted pages in codex with comments	19
LÁSZLÓ VASS: Textology manual to „Esterházy-guide”	29
LAJOS NYÉKI: Balázs—Bartók’s Bluebeard’s Castle: a linguist’s sketch	39
CSILLA KÖNCZEI: Some hints on the textological analysis of dancing	51
GÉZA BALÁZS: The investigation of tattooing and of the tattooed ‘texts’ in Hungarian folkloristic-research	69
EMMA R. MOLNÁR: The verbal code of nonverbal symbols	85
*	
JÁNOS S. PETŐFI—MARCELLO LA MATINA: The central aspects of a general semiotic textology	97
Postscript: An attempt to summarize the common essay by János S. Petőfi and Marcello la Matina (LÁSZLÓ VASS)	128
*	
ÉVA ALMÁSI: A creative-productive approach to calligrammes	131
ZSUZSA BENKES: A creative-productive approach to an illustrated text	143
Overviews, Reviews	157
JÁNOS S. PETŐFI: My way towards a semiotic textology 12. 1988—1989. The initial period of the multi-media orientation, 13. 1990—1991. Towards the definitive elaboration of the conception of semiotic textology	157
*	
Péter Egri: Value and imagination (Shelley, Turner, Field and Chopin) (GÁBOR TÖRÖK)	174
János S. Petőfi—Terry Olivi (eds.): Approaches to Poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality (ZOLTÁN SZABÓ)	178
Marcello La Matina: La gratitudine come problema semiotico-filologico. Gli <i>ex voto</i> per San Nicola da Tolentino. In: <i>Interpretazione e gratitudine. XIII. Colloquio sulla interpretazione. Macerata 30—31 Marzo 1992</i> (JÁNOS S. PETŐFI)	180
Rachel Fordyce and Carla Marella (eds): <i>Semiotics and Linguistics in Alice’s Worlds</i> (JÁNOS S. PETŐFI)	181
The Library of OuLiPo (CSABA SZIGETI)	186
Petőfi János S. (ed.): Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana (JÁNOS S. PETŐFI)	193
Bibliographies (A), Repertories (B). Ed by LÁSZLÓ VASS	195
(A) Semiotics and theory of communication	195
To a semiotic textological approach of multimedial pieces of communication	210
(B) Repertories	213
Winfried Nöth: Handbook of Semiotics	213

Nelson Goodman: Languages of Art.....	214
Vilém Flusser: Hat Schreiben Zukunft?	216
Olivier R. Scholz: Bild, Darstellung, Zeichen.....	217
Rudolf von Laban: Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes.....	218
Miscellanea	219
Short report about the 3rd conference of MTM (EDIT FARKAS)	219
Subject index. Ed. by ZSUZSANNA GULYÁS.....	221
Name index. Ed. by ZSUZSANNA GULYÁS	227
List of Contributors	229

ELŐSZÓ

0. A *Szemiotikai szövegtan* jelen kötetét a multimediális kommunikátumok aspektusai szemiotikai textológiai megközelítésének szenteljük. Ilyen tematikájú könyv magyar nyelven eddig nemigen jelent meg. Ezért reméljük, hogy kötetünk hozzájárul(hat) egyrészt a humán kommunikáció vizsgálati szempontjainak kiszélesítéséhez, illetőleg egy, a humán kommunikáció tanulmányozásának általános elméleti keretéül szolgálni tudó modell részletesebb kidolgozásához, másrészt más, adekvát megvilágításba helyez(het)i a „dominánsan verbális humán kommunikáció” kifejezéssel jelölt és tárgyalt korábbi tematikákat is. — A tanulmányok egy része előadásra, illetőleg megvitatásra került a Multimediális Textológiai Műhely találkozóin. (A szóban forgó találkozókön elhangzott többi tanulmányt a *Szemiotikai szövegtan* későbbi köteteiben közöljük.)

1. A kötet *Tanulmányok* című részének első szektora hét tanulmányt tartalmaz. KASS JÁNOSÉ a szerző könyvillusztrációval kapcsolatos gondolataiba és tevékenységébe nyújt betekintést, szemléltetésül *A kékszakállu herceg vára* grafikai változatát és Faludy György *Börtönversek* című kötetének illusztrációit véve alapul. NAGY L. JÁNOS tanulmánya Weöres Sándor *Kézírásos könyve* verbális—grafikai együtteseire fűz megjegyzéseket. VASS LÁSZLÓÉ Marianna D. Birnbaum *Esterházy-kalauz* című könyvéből vett reprezentatív lapok segítségével a korszerű nyomdatechnikai eszközök, tipográfiai eljárások által létrehozott szövegek fizikai szemiotikai és nyelvi szemiotikai aspektusának néhány sajátosságára világít rá. NYÉKI LAJOS egy szöveg zenei megszólaltatásának fő kérdéseit, a verbális és a zenei elemek kapcsolatát kutatja Balázs—Bartók *Kékszakállújának* elemzésével. KÖNCZEI CSILLA tanulmánya egyrészt a tánc kutatás általános fogalmi keretének bevezetésére tesz kísérletet, másrészt az antropológiai szemléletű tánc kutatással kapcsolatos kérdéseket taglal. BALÁZS GÉZA tanulmányában a tetoválás és a tetovált szövegek magyar néprajzi kutatásának aspektusait mutatja be. R. MOLNÁR EMMA tanulmányának tárgya a nonverbális jelek kutatásának rövid áttekintése, illetőleg azok verbális kódjainak vizsgálata szépirodalmi példaanyagon.

A *Tanulmányok* második szektorában PETŐFI S. JÁNOS és MARCELLO LA MATINA tanulmányát találja az olvasó, amely egy általános szemiotikai textológia centrális aspektusait tárgyalja, gazdag szemléltető példaanyag kommentálásával. E tanulmányt egy rövid vitaösszefoglaló is követi.

Végül a *Tanulmányok* rész harmadik szektora egyrészt ALMÁSI ÉVA tanulmányát tartalmazza, mely képversek kreatív-produktív megközelítéséhez nyújt adalékokat, Nagy László *Árvácska sírverse* című költeménye (nem képversként megadott szövegének) és Pusztai Sándor *Tanács* című verse felhasználásával, másrészt BENKES ZSUZSÁÉ, ami egy illusztrált szöveg (Collodi *Pinokkió* 6. fejezet) kreatív-produktív megközelítésének néhány kérdését tárgyalja.

2. Az *Áttekintések, recenziók* című rész egyrészt PETŐFI S. JÁNOS visszatekintő jellegű írását, másrészt a multimedialis kommunikátumok különféle kérdéseit vizsgáló, főként idegen nyelvű művek ismertetését tartalmazza. Ezek az ismertetések (hasonlóan az előző kötetekéhez) elsődlegesen informatív jellegűek.

3. A *Bibliográfiák, repertóriumok* részben a multimedialis kommunikátumok elemzésével foglalkozó, elsősorban idegen nyelvű művekről nyújtunk tájékoztatót.

4. A *Miscellanea* részben a Multimedialis Textológiai Műhely harmadik konferenciájáról számolunk be.

A kötetet (a harmadik és a negyedik rész kivételével) tárgymutatóval és névmutatóval is elláttuk.

Szeged, 1994. június 30.

P. S. J.

B. I.

V. L.

GONDOLATOK A KÖNYVILLUSZTRÁCIÓRÓL

KASS JÁNOS

A XVIII. század közepén (pontosabban 1768-ban) Cook kapitány felfedező útjára magával vitt egy ifjú botanikust, Banlg-et és egy rajzoló, Parkinsont, aki több mint hét-száz ragyogó rézmetszetet készített hosszú útja során. Ma is rejtély, akkor miért nem publikálták ezeket a gyönyörű lapokat.

Most egy angol folyóirat arról számol be: számozott bibliofil kiadásban megjelenték a rendkívüli műgonddal, különleges papíron, a művész által megadott instrukciók alapján újra kinyomott műveket. A trópusi növényekről készült metszetek hallatlan frissességgel, elevenséggel hoznak hírt a trópusi világról.

Egyben képet adnak egy ritka képességű művész tüneményes tehetségéről, átélő-képességéről, türelméről.

Az élmény elementáris! A folyóiratban közölt reprodukciók bemutatják a lemezeket, az újranyomtatás rendkívüli precizitását, gondosságát, hűségét az alkotó szándékához.

Az eredmény: színekben gazdag, kristálytisza és pontos, leheletszerű finom tónusok, gazdag részletek. Hatalmas élmény. A közel háromszáz éve megmetszett rézlemez rendkívüli frissességgel adják vissza a művész közvetlen élményét. Profán hasonlattal: akár a mélyhűtött gyümölcs, és szinte testközelben érezzük magát a művészt is. A hatás hasonló az egyiptomi sírkamrák megnyitásához, ahol a műveket és a szándékot egyszerre érezzük azonosnak. Itt viszont nem anonim a mester, sőt huszonhárom évesen indult el Ausztrália felé.

Íme egy távoli csillagról térben és időben messziről elindult fénysugár, szupernova-villanás. Az energiaforrás már régen megszűnt létezni. A haszonélvezők mi vagyunk. Az impulzus a mi létünket gazdagítja. Felmerül a kérdés: ki profitál a műből? Az alkotó, az utókor? Mi készítet egy művészt arra, hogy a publikálás legkisebb reménye nélkül is hatalmas vállalkozásba fogjon, egy hajó fedélzetén, párában és hőségben, majd az elviselt fizikai megpróbáltatások következtében még útközben meghaljon.

Egy másik példa — a Magyar Helikon kiadásában megjelent *Török Miniatúrák* — épp a fenti történet ellenkezőjét bizonyítja. Ezek, aktuális híradások a magyarországi hadjáratokról, a nagy Szulejmán tetteit örökítik meg. Gúzsba kötve, a kötelező kánon szerint, mely megköti a miniatúrfestő kezét. Mégis az elementáris közlési vágy és tehetség, ami sarkallja a művészt, remekműveket teremt, és tüneményes színekkel, részletekben tobzódva, gazdagon illusztrálja azt a történelmi eseménysorozatot, amit mi a magunk szemével tragikusnak látunk. Legyőzöttnek lenni nem öröm, de az idő összemossa a két nézetet. Gyönyörködünk a győzelmes török sereg diadalútját, hódítását ábrázoló mesteri képekben, megfedkezve arról, hogy mi voltunk a vesztesek. A lapok részletesen ábrázolják a várakról a Dunába hajigált magyar vitézeket, a láncra fűzött rabokat,





a levágott fejek piramisait, a győzelmes török sereg diadalútját. Szulejmán Szigetvár alatti halálát, ennek eltitkolását. A XX. században megirigyelhető konspirációval hazacsempészett, kirúszoszott tetemét szállító díszmenet útját követhetjük figyelemmel.

Remek kompozíció, síkban ábrázolt perspektíva, tragikus háttér, de mindent felvedve élvezzük ezt a híradószerű képsort. Valójában a maga idejében híradó volt, és a telexgépeken közölt hírekhez hasonló, rövid szövegek ragyogó illusztrációi.

Illusztráció? Híradás a korról?

Ismét egy kérdés, ma a televízió korában élünk, s mi szükség van az illusztrációra?

Kezemben tartok egy könyvet, fenn északon, Skócia legfelső csücskén, egy kilométernél kisebb szigeten mindössze egyetlen család él, a hajókat irányító világítótornyot kezelik. Erről a szigetről, madár- és növényvilágáról ad hírt egy fiatal művész, aki éveket töltött ott, nem turistaként, s a sziget is érdektelen a turisták számára. Ez nem Galapagos, itt zavartalanul él ma is az ősi jégkorszakot követő vegetáció, békés ökológiai egyensúlyban madarak, rákok, apró emlősök, fókák. Nem vadásszák őket. Sem füst, sem a benzingőz nem fertőzte még a környezetet.

Köztudott: az elmúlt ötven év többet pusztított el az evolúció során létrejött fajokból, mint az ezt megelőző évszázadok, évezredek!

Ezek az illusztrációk beszámolnak tökéletes rajzokkal és akvarellekkel, abszolút pontossággal minden kis részletről. Rögzítik a kis sziget vándorait, őslakóit, s arról szólnak, hogy a kíméletlen civilizációtól véletlenül, szerencsére megkímélt kis terület milyen gazdag, színes, sokrétű. A tudósoknak is képet adnak a jelenlegi helyzetről. Hiszen az egyik madárrajzon feltűnik egy kis piros jel is, amivel a vándorlás során valahol megjelölték és aztán útjára bocsátották. Gyönyörű kiadásban megjelent fontos híradás.

Remény!

A rajzoló eufóriája sugárzik a rajzokból. Éveket töltött ezzel a munkával, magányban és csöndben, ha csöndnek nevezhetjük a sok madár állandó mozgását, kiáltóását, az örökösen fújó szél, a hullámok csapkodását a sziklafalakon. Mi adta az értelmét, mi inspirálta a művészt, egy ilyen látszólag nem látványos munkára? A közlésvágy, vagy menekülés a neonfényes, otromba civilizációból? Védekezés, üzenet a jövőnek?

Nem lényeges! A lényeg a lét kimeríthetetlen változatossága, millió fénytörése, s a szándék, ami már megvolt a lét hajnalán is, mert szénnel és korommal a vadászó ember rögzítette a bölényt, a mamutot. Szüksége volt a leképezett jelekre, amik magát a létet is jelentették, talán a húst, amit majd meg fog enni, vagy a jövőt, amit csak ösztönösen értett!

De folytathatjuk a sort, mi inspirálta Picassót Ovidius-illusztrációk megrajzolására, Gustav Dore-t és Szalayt a Don Quijote sorozatra? Dürer miért metszette fába az Apokalipszis Négy Lovasát, vagy Buday György Székely Népballadái mitől születtek meg? Rembrandt és Chagall után miért van szükség újabb Biblia-lapokra? Zichy Mihály Ember tragédiája miért fontos nekünk? A gyerekek miért firkálnak a falakra, s mi kényszeríti fontos közlésre a graffitik spontán rajzolóját? William Morris mescalín-álmai. Weöres és Cocteau firkái, vonalrajzai. Tandori levélnyomatai. Hockney Andersen meséi. Albin Brunovsky szlovák legendái. Hincz Nyársforgatója, Dubois Kerékpárversenye, Pajzán Históriaja. Kozma Lajos—Kner Imre együttműködése, Matisse tiszta színei. Maillol Sapphoja. Korecsni Bánk bánja. Szász Villon-rajzai. Paul Flora drótkatedrálisa. Cranach Szent Cristiforusa. Alois Mucha frivol dámái. Hokusai Tengeri vihara. Ismeretlen miniatörök remekművei. Henri Toulouse-Lautrec litográfiái. Sendac karmos gyer-



mekillusztrációi. Oldenburg és Segal. Emil Nolde és Willy Baumeister. Braque Apollinaire-illusztrációja, vagy Josef Beuys kietlen jégsivataga. Akár a természet megszámlálhatatlan verziója, végtelen variációja. Mi készíti a madarakat tolluk szivárványszínének csillogására? A védekezés, a túlélés, a fajfenntartás, a párzás hívójele? A feltűnés vagy az eltűnés? Ez is, az is! Mi készíti a gazdagon tenyésző műfajt újra és újra új művek létrehozására, illusztrálására? A megbízók, a kiadók, a feladat? Mi inspirál újabb és újabb Biblia-variációk, értelmezések alkotására? Chagall, Rembrandt után ismét? Mi ad értelmet telerajzolni-festeni a fehér lapokat, majd kinyomtatni száz vagy százezer példányban?

Talán egy lehetséges válasz: a sokszínű természet is önmagát reprodukálja a jövőért. S a lét gazdagsága teszi elviselhetővé a létet!

Más szemmel látta a világot a papiruszra pingáló egyiptomi írnok. Másképpen ad hírt a kolostori magányában munkálkodó középkori miniátor, transzcendens ihlettől vezérelve. Más képe van a száguldó, türelmetlen XX. századi vándorló embernek az elshahánó tájról. S az úrhajósok közül is többen rajzoltak a totális csöndben, lassan forogva saját tengelyük körül. Egyszer a koromfekete égboltot, az úrt látva, máskor a futballlabda nagyságú, távoli földet. Tökéletes magányukban is arra vártak, hogy visszatérhessenek az ezer apró gonddal, szennyel és mocsokkal borított, demagógiával elrontott, de mégis ragyogónak tűnő földre, ahol a dolgok sokfélesége, burjánzása, és nem az Ég és Föld közötti lebegés, de az élet minden gazdagsága adja az emberi sors hitét és hitelét a jövőért reménykedő és rettegő emberiségnek.

Ebben a színpadképben foglalja el helyét a sokak által megkérdőjelezett tevékenység, az illusztráció is. Minden divat, így szídni egy műfajt is, korszerűtlen, de a gyermek első könyve, amit a kezébe vesz, illusztrálva van, s a Biblia is, amivel temetni mennek. A teoretikusok szerint az illusztráció másodrendű műfaj, de ez inkább itt, Európa szegletében vélemény, és végül is nem szavak, de a művek kvalitása szabja meg az értékét és rangját minden tevékenységnek, és maradnak meg mindaddig, amíg könyv és könyvtár létezik a földön.

Kékszakállú

A Kékszakállu herceg vára, Bartók remekműve, a hatvanas évek óta foglalkoztat. A Helikon Kiadó kérésére akkor elkészítettem a dráma első grafikai változatát a könyv illusztrációjaként. (Néhány darabját I. e kötet 39. és kk. oldalán.)

Az elmúlt évtizedek folyamán sokféle verzióban — többek között filmforgatókönyvként is — megrajzoltam e mindig aktuális téma variációit.

A két ellentétes nem örökös párharca, a fekete-fehér, a pozitív-negatív. A férfi—nő alapvető különbözőségéből fakadó konfliktus a sors. Balázs Béla szimbolikus története a szecessziót sugallja, de az indulatok hitelesek. Némi önvizsgálat során magunkban is felfedezzük a mese alapjául szolgáló igazi feszültséget, kettősséget!

A könyv lapjait ajtókként fogtam fel, és ez a szerkezet követi az eseményeket. Az ajtók, akár a drámai csomópontok, közrefogják a két szereplő közt végbemenő lelki folyamatot.

Első perctől világos volt, hogy az indulatokat színnel kell kifejezni. A kék, vörös, fehér és fekete kontrasztjából épült fel az egymást követő grafikai lapok ritmusa. A befe-



jezés, apoteózis, a Judit koronája és palástja által sugallt arany s a mögé feszülő fekete zárja a reménytelen történetet. A mű a narrátor által bevezetett cselekmény, a vár, Judit, a Kékszakállú s végül a múlt emlékképei, a korábbi szeretők ritmusából épül fel. A dráma koreográfiája, lassú hömpölygése, a japán No-színház távoli visszhangjára emlékeztet, akár a festészetben a századfordulón megjelenő japán hatás.

A nyíló-záró ajtók mögötti szimbólumokba rejtett utalások s végül a korona és a palást látszólag közhelynek tűnnek, azonban a sztereotípiák, a hűség, a megcsalás, a tagadás és a tudniakarás, a megismerés örökös ismétlődései, kaleidoszkópszerű, megismételhetetlen szituációk sorát hozzák létre.

A Kékszakállú általam számítógépre is komponált grafikai verziója meglepő kontrasztokat produkált, és az ellentétek, energiák, létrejött feszültségek absztrakttá váló képleteket, hatásokat jelenítettek meg vizuálisan.

Végül, ez már csak következtetés, a szerkezeti elemeket, a mű alkotóelemeit szétbontva és matematikai képletként összerakva, a számítógép számára logikus számsorrendszert alkothatunk. Ekkor már lehetőség van arra, hogy a metszéspontokat, konfliktusokat matematikai képletként egy másik síkon vizuálisan is megjelenítsük.

Mi lehet egy ilyen kísérletnek a célja? Egyértelmű a válasz: a lélektani drámát, az ösztönök s a törvények művészi vetületét lebontani a szerkezetig, a művet alkotó elemekig, a matematika absztrakt eszközeivel visszahelyezni a vizualitás síkjára. Egyszerűbben: a képernyőn nem Judit és a herceg, hanem az indulatok matematikai képlete, a sors rendszerbe foglalt ritmusa jelenik meg törvényszerűen, színre bontva, majd ismét összerakva, és előttünk áll a dinamikus mozgás koreográfiája, partitúrája.

Faludy

A Faludy György *Börtönversek* című kötetéhez készült lapok egy sorozat részei. Fejek, felékesítve a szenvedés stigmáival. Sorozatban gyártott fejek, megjelölve céltáblával, töviskoszorúval, börtönráccsal, Goya rémlátomásaival, a XX. század közhelyeivel. Az emberiség semmit sem tanult saját múltjából.

A költő hiába sikolt!

Közhelyek, a szenvedés unalomig ismert ismétlődései. Brutalitás, gyűlölet, agresszió, ha nincs már ellenség, akkor önmagunkban találjuk meg azt! A gyűlölet újratermelődik, hatványozottan!

Faludy György verseihez az általam már korábban készített s a hetvenes évek óta szaporodó fejek sorából emeltem ki néhányat. E fejekkel követtem a verseket, mintegy kilométerköveket állítva a nyomtatott oldalak közé. Egyformák a fejek, csak a fájdalom attribútumai váltakoznak.

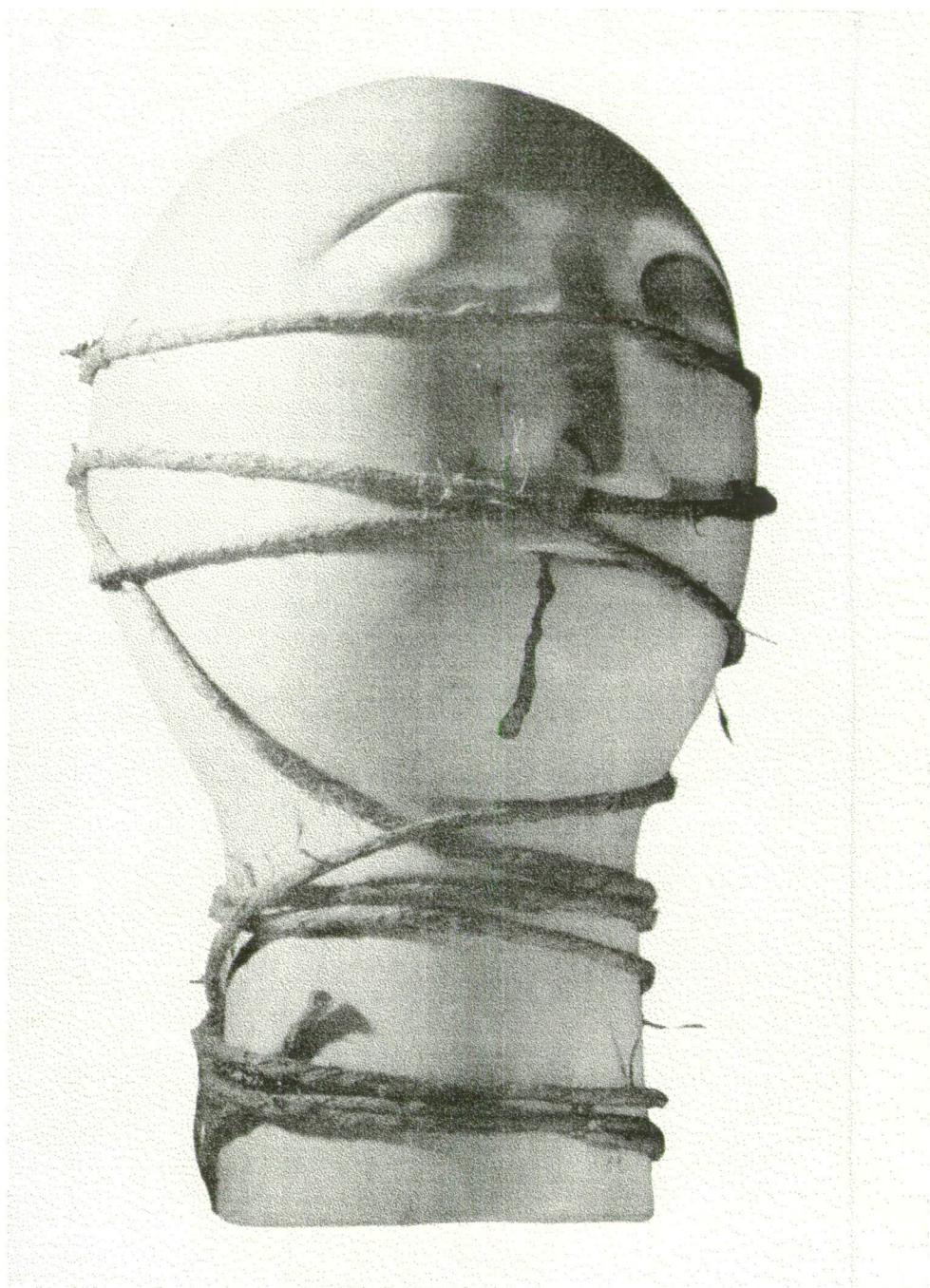
A könnyecsepp, a vérző száj, a tarkólövés, a szögesdrót: a céltáblaként használt, kiszolgáltatott, meggyötört és meggyalázott ember, emberiség egyezményes jelei!

A 2000. felé menetelő embertömeg bizonyos százaléka már eleve számolhat azzal, hogy nem cselekvő emberként, de áldozatként éli meg az ezredfordulót!

Nincs remény!

Ezek a „fejek” tehát a tömeggyártás termékei. Maga a névtelen, szorongó, a jövőjét nem ismerő tömeg. Arctalan. A tömegnek nincs arca!

A stressz hatására viszont, vegyi folyamat indul meg, adrenalin termelődik, e fo-



lyamat fizikai, lelki hatása nagyjából ismert. Az erőszakra reagáló félelem az idegrendszer védekezése. A félelem hatására sikoltunk, sírunk, peregnek a könnyeink, védjük magunkat, szeretteinket, hitünket. A fájdalom és mindannyiunk szenvedése a költőben indítja meg az alkotás folyamatát! A költő az, aki a verssorokban, a költészet erejével képes kiemelni a lényeket, a kétségbeesés, nihilizmus helyett a Madách által Ádámhoz intézett üzenetet:

„Küzdj (...)”

Az Isten közbeiktatása csak trükk, mert Recsk, Ruanda, Sarajevo, a Gulág, a holokauszt, Szomália, két világháború, atombomba, éhezés, rasszizmus, szovinizmus, a jog megtiprása, mindez folyamatos történet!

Folytatása következik!

Csak a költészet, az ész erejét emelhetjük fel védekezésésként, s kitűzhetjük a szenvedés jeleit, külső jeleit, akár a tömegközlekedés irányítótábláit: erre tilos, itt fájdalom vár. Itt vannak a bárgyúság buktatói, amott a korrupció szögesdrót akadály, a bürokrácia csapdái. Harácsolás, hazugság, hamis tanúk, hamis próféták.

A „fejek” tehát Faludy verseit kísérik. Újabbak is készülnek. Ki verset ír rá, ki prózát, ki a személyi igazolványa számát, önarcképként. A „Fej” fehér papírlapként szolgál, bár körbejárható, s a lényege, hogy üzenetet közvetít. Provokáció!

Az elidegenedő korban kapcsolatteremtésre biztató eszköz! Az is valójában, akár a telefonkészülék. Ezer és ezer egyforma, mégis milliónyi üzenetváltás szól szerelemről, születésről, halálról, üzletről, bukásról, sikerről, erkölcsről és hazugságról!

Csupa közhely! Egész életünk kis közhelyekből áll! Csak a művészet képes arra, hogy a közhelyeket alkotássá desztillálja!

CONTEMPLATING ON BOOK ILLUSTRATIONS

JÁNOS KASS

The paper reveals the ideas and activity of the author in the field of book illustrations. Graphic illustrations by the author of *The castle of Prince Bluebeard* and of György Faludy's *Prison Poetry* are included.

SZEMBENÉZŐ KÓDEXLAPOK KOMMENTÁROKKAL

NAGY L. JÁNOS

0. A következő gondolatmenet célja az, hogy bemutasson néhány oldalt Weöres Sándor *Kézírásos könyvéből*, s a verbális-grafikai együttesekhez fűzzön megjegyzéseket. Az elméleti háttérre vonatkozólag utalhatunk PETŐFI S. JÁNOS: *A multimediális szövegek interpretációjának alapkérdései* című előadására a Multimediális Textológiai Műhely 1993. március 26-i konferenciáján. Jelen sorozatban PETŐFI S. JÁNOS—VASS LÁSZLÓ: *A szövegnyelvészet helye és feladata a szemiotikai textológiai kutatásban* című tanulmányára hívjuk fel a figyelmet. (*Szemiotikai szövegtan* 5. 177—195.)

0.1. Weöres Sándor *Kézírásos könyve* 240 lapon verbális-grafikai együtteseket mutat be. A „Weöres-kódex” rajzait is a költő rögtönözte (akár az 1951-ben készített, nyomtatásban 1985-ben megjelent *Magyar etűdökben*). A *hallgatás tornya* című kötetében (1956.) és a *Kútbanézó* című könyvében (1987.) ugyanúgy Weöres-illusztrációkat találunk.

A *Kézírásos könyv* versei és rajzai improvizációk (főként az első 182 lapon). Ez a dolgozat Weöres multimediális rögtönzéseinek értelmezését mutatja be/kommentálja. A terminusról KOVÁCS SÁNDOR IVÁN az Előljáró beszédben így ír.

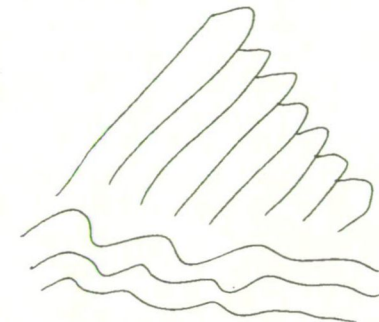
„Ide kívánczik szöveg és rajz viszonya, egy-egy lap kompozíciójának kérdése is. A rajzok ugyanúgy improvizációk, miként a versek. Feltűnő, hogy bár Weöres Sándor nem képzett festő, és rajzai általában nem is érnek fel a versek szintjéhez, mégis határozott karakterük van: az illusztrációk naiv gyermekrajz-stílusa jól egybevághat a kódex játékos jellegével. És persze szemet fogó látványul is szolgálnak, teret töltenek ki (...) A kompozíció vizuális meghatározottsága szembenéző lapokon szereplő versek esetében is eleve adott. A bevégzett lapot elnézve, a szerzői tekintet automatikusan áll meg egy-egy jellemző motívumnál, amely aztán átkerül a következő lapon szereplő versebe.” (XI.)

0.1.1. Meg kell jegyeznünk, hogy az alábbiakban néhány jellemző példa bemutatásánál többre nincs lehetőség; ugyanakkor reméljük, hogy az észrevételek továbbgondolására ösztönöznek. Másrészt le kívánjuk szögezni: az alkotófolyamattal nem foglalkozunk, s az interpretáció procedurális elemzésére sem fogunk törekedni.

0.2. A módszer kérdésében más úton kívánunk járni, mint kandidátusi értekezésünkben (*Ismétlésszerkezetek nyelvi-stilisztikai értelmezései. Főként Weöres Sándor versei alapján*. Szeged, 1993.). Ott a szembenéző versek fonológiai, ritmikai, lexikai, szintaktikai, retorikai vonásait külön fejezetben tárgyaltuk, s külön szoltunk a több médiumos *Kézírásos könyv* komplex együtteseiről. Ebben a cikkben az értelmezéssel kapcsolatos megjegyzéseink előbb a verbális szférát jellemzik; azután a rajzokra vonatkoznak; a harmadik lépésben szembesítjük a médiumonként megfigyelt összefüggéseket egymással. A felhasználandó 5 dupla oldal tanulságaival zárjuk a gondolatmenetet.

0.3. A kiválasztott 5 lappár bemutatása előtt a kódex szöveges és rajzos improvizációjának viszonyáról szólunk, méghozzá pragmatikai nézőpontból.

A kötet lapozásakor rögtön szembetűnik, hogy nem is minden oldalra jutott grafika, mert egyszerűen nem maradt hely rá, betöltötték a szavak az egész felületet. Néhány olyan megoldást is észrevenni, amelyekben a rajzot mindössze néhány vonal jelenti, esetleg egy-egy stilizált figura. Van, ahol csak a biedermeierből egyszerűsödött keretező dísz szerepel (mint az ilyen stílusú emlékkönyvekben), távolról emlékeztetve a végtelen jelenék fekvő nyolcasára. Ez az infantilis, gyermeki vonalvezetés — ha van rá hely — néhány esetben Weöres rúnóírásával kombinálódik. Elmondhatjuk ugyanakkor, mint KOVÁCS SÁNDOR IVÁN írja, hogy szellemes ötletek, találó vonaljátékok is szerepelnek a 240 oldalon.



1.0. A 8—9. lapon látható a *Vas Witteg* és a *Szonatina*.

1.1. A fonológiai szinten jellemző a Vas megyei Weöres számára a cím hangzása: a *Vas* elem önmagáért beszél, a *Witteg* pedig a *vittek* zöngés formájú ejtése lehet. Arról szól a 2 szövegmondat, hogy „vasakat visznek”. Ami a megnyilatkozás 2 egységét illeti, az elsőben kiemelkedik a *csörögve, csörtetve, csörömpölve* hangutánzó halmozása, többszörös alliterálása, figura etimologikája. A három adverbium fonológiai környezetében az első közlésegségben többnyire mély magánhangzókat találunk, festve a tompább vonulást egyrésről, a dobogó, nehézkes alapzajon átütő fémes csengést másrésről. Hatásos, mert szokatlan az *átvonulnak hallásod területén* frázis. Maga a hangjelenség az első szövegmondat szereplője, a másodikban pedig azok jelennek meg, akik elvégzik a cipelést. Ennek a második közlésegségnek is eleme a halmozás, itt 3 elem áll a tárgy pozíciójában. Párhuzamot alkalmaz hangoztatás ellentétével az *amily* (sic!) — *ugyanoly, érkeztek — távoztak* páros. A két szövegmondat egyetlen hasonlat: *Zene van-e szebb, mint... bevezetéssel*.

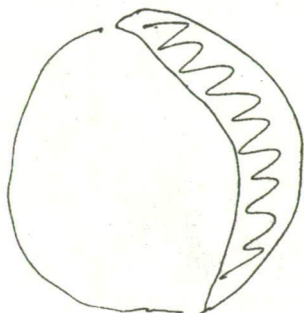
A *Szonatina* már címében is kapcsolódik az imént idézett gondolathoz. Két strófára oszlik, ezek 3-3 sorból állnak.

A hangzás érdekessége, hogy a cím *i*-jén kívül nincs leírt magas magánhangzó, a kiejtésben azonban a *g*-moll *é*-je megjelenik. (Minthogy az adott hangsor a B-dúrban fordul elő, előjegyzésében a *h*-ből *bé*, az *e*-ből *esz* leszállítás érvényes. L. később.)

A szintaktikai szerkezetek a két versszakban soronként megegyeznek, de helyet cserélnek a lexikai elemek: *múltból ... hold — holdból ... múlt* (a *ránkmaradt* azonos

A múltból ránkmaradt a hold.
A hold g-mollban.
A hold troheuszokban.

A holdból ránkmaradt a múlt.
A g-moll a holdban.
A troheusz a holdakban.



zámukban a kompozícióegységek ellentéte, kontrasztja érdemel figyelmet: ez a kontraszt tekinthető az együttesben konstrukcionális alapulvnek.

A *Szonatina* kompozíciójában is szemben áll két konstituens, mind a verbális, mind a rajzos részben. A megfordítások formailag jelzik a szonátaformát: téma — moduláció — új téma, benne a visszatéréssel. Mint fentebb láttuk, 3-3 lépésben tagolódik mindkét strófa; a vonalak világában 2 részt látunk. Árnyalja-összefoglalja az eddigieket a csökkenő g-moll, a rövidülő hosszúságú troheusz — és a fogyó hold. Ha pedig a Hold két oldalát vesszük, a megfordítás hangsúlyosabb.

1.4. A szembenéző szövegek kontrasztelven épült kompozíciók, a fenti kommentárok szerint olyan értelmezés lehetséges, amelyben éjszakai emléket idéz fel mindkét lap — együttesen is. Ugyancsak számos elemmel összekapcsolódó, sajátos hangzási és tematikai zeneiségre utaltunk.

2.0. A 14—15. párosa a *Kontraszt* és a *Magasztalás*.

2.1. A *Kontraszt* lexikális anyaga mindössze 10 szó, ráadásul ebből is három: az a névelő és ismétlései. Egyetlen szövegmondata két részre tagolódik, a tagmondatok ellentétes szemantikai-logikai tartalmát hangsúlyozza az *ellenkezőleg* elem. A hangzás is hozzájárul a jelentésszerű elemeknek oppozíciójához: *világosság—sötétség, mutatja—rejt*.

A *Magasztalás* felett lejegyzésének időpontja olvasható (1980. jan. 1.). Textusa összehasonlítja az üres papírlapot a rá írt költeménnyel, a címben jelzett minősítés az üres lapnak szól. Két kompozícióegységre tagolódik a gondolatmenet: az első bekezdés három szövegmondatból, a második egy szövegmondatból áll. Az első bekezdés magával az összehasonlítással kezdődik: *Mennyivel szebb vers az üres papírlap...* Meglepő

marad). Érdekes a *troheusz* megjelenése: a verslábát (—U) hosszú + rövid szótag alkotja, ez az időtartam csökkenése.

1.1.1. Az írásmódról: Weöres az *amely* és *ránkmaradt* szavakat az AkH. szabályaitól eltérően írta.

1.2. A *Vas Witteg* rajza 3 horizontális görbe vonalat hoz a lap alján, fölötté pedig 7 elemű, jobbról balra ferdén lefelé elhelyezett idomok láthatók. A hullámzó hármass felfogható folyamatnak, a vele ellentétes irányú idomok körvonalai szabályosabbak.

A *Szonatina* fogyó holdat mutat a versszak alatt. A sarlója meghosszabbításaként egyetlen vonal jelzi a teljes korongot. Jelölheti a rajz a Hold innenső és túlsó oldalát is.

1.3. A *Vas Witteg* két verbális + két grafikai kompozícióegység fentebb jellemzett együttese. Párhuzam

lehet a folytatás: a papír bepiszkolása. A harmadik, hosszabb közlés-egységben az üres lap látványának és korlátlan lehetőségeinek halmozásos dicsőítése fokoz. Ilyen módon a tétel-mondatként álló első közlés után az ellenpont következik, majd az üres lap dicsérete. Maga ez a halmozás is hordoz el-
lentéteket: *bolond—bölcs, már—még, tartalmazza — anélkül, hogy egyetlen betűt is mutatna*. Figyeljük csak meg, ebben a bekezdésben 85 szótag az üres papírlapról szól, a „bepiszkolásról” csak 23. A második bekezdés azután csakis a *szántatlan—vetetlen* lapokkal foglalkozik. Az első bekezdés szebb minősítéséből itt az lett: a *lehető legszebb*. Ellentétes viszonyt szokott jelezni a *de* kötőszó, itt azonban a „ráadásul”, „még hozzá” értelemben szerepel. Így teljesíti a második bekezdés az üres lap magasztalását, halmozással, mint ahogyan az első végzi. Ismétlődik a halmozás is, a *nélkül* használata is.

2.1.1. Érdekes a *megírt—irok, papírlap, papír—papirok* rövid-hosszú i-í-jének írásmódja.

2.2. A *Kontraszt* 3 sora alatt van hely a rajznak. A vonalak is kontrasztosak. Három kompozícióegységet képeznek. Az első kettő megfordításnak tekinthető: ahogyan a lámpa fénysugarát szemlélhetjük a fényforrástól is, a fényforrás fele tekintve is. Ezek alatt mintegy egyesül a felső két jel: egymást metsző egyenesekké lesznek. Kiegészítik, folytatják egymást.

A *Magasztalás* alatt egyetlen végtelen-jel vonala látható. Nem érnek össze a vonalak: lehetne egyszerű záródísz is.

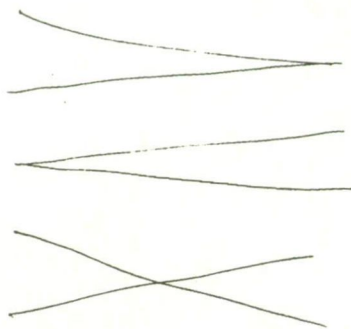
2.3. A *Kontraszt* teljes szövegében a kompozíció öt alkotóelemét feltételezhetjük: a címet, a textust, a balra nyíló vonalat, a jobbra nyíló vonalat és az egymást metsző egyeneseket. Ha a fentebb jelzett irányban halad az értelmezés, akkor a két közlés-egységnyi szövegmondattal lexikai és hangzási kontrasztját is, a megfordításnak felfogható jobbra-balra nyíló vonalakat is szintaktikai/szemantikai ellentétnek fogjuk fel. Ekkor négy kompozícióegységben gondolkozhatunk: a cím és a legalsó rajz összefoglal, köztük 2-2 elem alkot verbális, illetve rajzos szembenállást.

A *Magasztalás* teljes szövegének értelme lehet: a versírás újra meg újra az üres lap végtelen lehetőségeiből indul ki. A gondolat kapcsolódhat január első napjához is: ekkor még az új esztendő olyan „szántatlan—vetetlen” papír, amit az események írnak majd tele. (LOCKE elveire is emlékeztet mindez.)

14

Kontraszt

A világosság a forrásnak irányát megmutatja; a sötétség ellenkezőleg, elrejt.



(1980. jan. 1)

15

Magasztalás

Mennyivel szebb vers az üres papírlap mint a megírt költemény. Ez is, amit most írok: a papír bepiszkolása. Az üres lap nem csak látványnak szebb, szebb, fehérebb, mint a teleírt, hanem a világ minden nyelvének, minden bolond és bölcs eszméjének, minden már kimondott és még sose sejtett gondolatának lehetőségét tartalmazza, anélkül, hogy egyetlen betűt is mutattatna.

A szántatlan-vevettlen papírok a lehető legsebb versek, de érték-különbség nélkül, és elolvasásuknak időtartama semmi.



3.0. A 24. és 25. lapon az *Átváltozások* és a *Például* szövegét találjuk.

3.1. A 24. *Átváltozások* lexikai anyagának 8 soros strofája egyetlen szövegmondat, feltételes „ha—akkor” szerkezet. Három párhuzamos feltételezése közül kettő – humán jegyet mutat (nádszál, állat), a harmadik + humán sajátsgot: *ember*. Érdekes, hogy az első kettő igéje *voltam*, szemben a harmadikban a *lettemmel*; ezek fonológiai ellentétek is: az első négy sor veláris, a következők inkább palatálisok. A második részben „sorsom — bömből / fejemre — olvas / a nagy — könyvből” váltakozás hangzik. Így az *Átváltozások* szintaktikai váltást jelent a negyedik sor után: a *ha ember lettem* után már csak a *sorsom* az alany, két főmondatban. A hangzásbeli intenzitás is különbségeket hoz: a *meghajoltam, kóboroltam* predikátumok monoton veláris környezetben vannak. A *sorsom bömből* expresszivitása feltűnik; amint fentebb jeleztük: környezete is változatosabb az első négy sorénál. A rimelés is a két kompozícióegységre hívja fel a figyelmet: az első négy sor veláris tiszta bokorríme (a a a) után a folytatásban palatális félrim áll.

A *Például* a címre és a feltételes szerkezetre épülő rögtönzés, felfogható a gyermeknyelvi élőbeszéd utánzásának. (Ebben a gyermek kedvenc szavának unásig való ismételtetése gyakori jelenség.) A feltételes konstrukció maga is hordozhat példázatot, példalózást, ezért a *például* elhagyásával ezt kapnánk: „Ha fölemelnek, nem lehet lustálkodni”. Ez a négy „sormetszet” hangzásában veláris—palatális—palatális—palatális—veláris. Érdekes, hogy a *például* először 1 szótagnyi szó múlva következik, a második sorban a *fölemelnek* után, a harmadikban két szó három szótagja után, a negyedikben a *lustálkodni* 4 szótagja után. Ez az ismétlődés keresztezi a grammatikai és metrikai tagolódást: a mellékmondat és a főmondat egyben kompozícióegység is. Figyelmet érdemel

2.4. A 14. és 15. alkotta párosban feltételezhetünk összehasonlítást is, ellentétbe állítást is. Ennek révén egyezések és különbségek tapasztalhatók. Egyezés lehet a „világosság—sötétség/üresség—írás” összehasonlításban; a lexikai anyag kétféle tagolódásában: 2 tagmondat/2 bekezdés. Eme utóbbi egyben különbség is: szemantikai—logikai különbség rejlik a *Kontraszt* szembeállítása és a *Magasztalás* fentebb jelzett 2 bekezdésének „mennyivel szebb/lehető legszebb” fokozása között. Ilyen különbség a súlypontban is értékelhető, majd az oppozíció a téma a 14-ben, a lehetőségek dicsőítése a tárgy a 15-ben. Ez a különbség a vonalakban is belátható: a 2 ellentétet egyesíti a 14. rajza, egyenesekkel; a 15. görbéje utalhat a kezdések, üres lapok végtelenségére is, a jelenségnak magának az újra meg újra ismétlődő jellegére is.

a *lustálkodni* és a *fölemelnek* fonológiai és lexikai különbsége. Nem véletlen, akit fölemelnek, az önmagától nemigen képes mozogni; vagy nemigen szeret a fájdalemak miatt?

3.2. Az *Átváltozások* igen egyszerű rajza négyszögeket helyez egymásra. A legelső a legnagyobb, rajta 45°-kal elforgatva kisebb, s ezen, újra 45°-kal elforgatva még kisebb négyzetforma. Így adódik, hogy a legelső és legelső idom csúcseinak iránya azonos.

A *Például* rajza még egyszerűbb: görbebot, a járás segítője a rászorulónak.

3.3. Az *Átváltozások* együttese a három *ha* indítású szerkezetet három négyszöggel hozza. Ezekben a négyszögekben az elforgatás nem idéz elő jelentős különbséget, s így az átváltozott lény minőségi változására nem utal a rajz. Így gondolhatunk arra is: a szöveg és a rajz változónak és változatlanak egységét jelzi.

A *Például* görbebotja és a „fölemelnek — nem lehet *lustálkodni*” a lírai ének együttes jellemzője: maga a szavakban is adott jelenség témája a rajznak is.

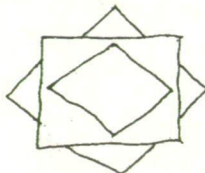
3.4. Az *Átváltozások* és a *Például* lexikai anyaga — mint láttuk — feltételes szerkezet. E konstrukciókban közös volt bizonyos lexikai, hangzási és szintaktikai különbségek szerepe: a nyelvtani különbségek tagolták a textusokat kompozícióegységekre. Jelentős az eltérés abban, ami a feltételes konstrukciókat kitölti, bár mindkettő arról szól, amit a léte tesz a lírai énnel.

A rajzok más-más típusú vonalvezetésről tanúskodnak: a maga módján ez is, az is tematikus hozzájárulás, addíció a verssorokhoz. Összekötheti a két lapot a lírai én öregkori bölcselkedése — a 25.-ben némi zsörtölődéssel együtt.

4.0. A 104. és 105. a *Disputa* és az *Üres dobozok* egymásban együttese.

4.1. A *Disputa* öt strófából álló textusában az első versszak barátságtalan esti táj képével indít. A bevezető négy sor után két kétstrófás kompozícióegység következik, párhuzamos szerkesztésben. Az elsőnek a szereplői *apró lelkek*, a másodikéi *büborékhaldak*. A párhuzam lexikai, szintaktikai formái feltűnőek: a 2. és 4. strófa konstrukciójában a négy sort egyaránt határozó—ige/főnévi csoport/határozó/ige alkotja. Mindkét versszak kettőspontra végződik, azaz az írásjel is a párhuzamot erősíti. Érdekes az említett párhuzamok hangzási és szemantikai ellentétezése. Ez folytatódik a 3—5. közlés-egységben is: „Fű közt — Pocsolyából, bujkálnak — kelnek, vigasztalásul — a bölcs énekre, énekelnek — válaszolnak, Tanítani — Okítani, dicsőség — hívság” stb. Ugyanígy a két kompozícióegység zárásában: *Körüléneklík / az erdei házat. És szétpattognak /*

*Ha nádszál voltam,
meghajoltam,
ha állat voltam,
kiboroltam,
ha ember lettem,
sorsom lömből,
fejemre olvas
a nagy könyvből.*



Például

*Ha például
fölemelkedik például,
nem lehet például
lustálkodni például..*



az éjszakába. Így a címben jelzett *Disputa* pozitív és negatív hangulatok, értékelések párbeszédének, vitájának értelmezhető.

Az Üres dobozok egymásban három kompozícióegysége közül az első a bevezető három sor, a második az újabb három, a harmadik az utánuk jövő hét sor. Ez a tematikus tagolódás tükröződik a harmadik és a hatodik sor végén gondolatjellel is. Az első darabban lehetséges versindítás elemeit találjuk: „Csónak, patak-part, fa”. A gondolatjel után s a *de* után az előbbi elemeket egyenként tagadja a második rész. Van korlátozás: *csak utcai járda*, — s utána újabb tagoló gondolatjel. A harmadik egységben már korlátozás nélküli tagadás jön: *nincs itt utca, / se járda, se semmi...* A feloldást, a lehetséges összekapcsolást a *fejében / kötődik össze* kijelentés hozza. E harmadik egy-

ségben ezután pozitív, nem tagadott módon sorakoznak az elemek. (Köztük a *semmi* is!) Érdekes a hármasságok egymásutánja: az első részben a három argumentum a „csónak, patakpart, fa”; a következőkben tagadva a „csónak, patak, part”; a harmadikban „(nincs) utca, járda, semmi”, tehát még tagadva, a befejezésben hat állító alak: „víz, város, csónak, part, utca, semmi”. Lehet tehát a dobozok tartalmát megfeleltetni egy-egy kompozícióegységnek. „Van”-juk és „nincs”-ük sorát láttuk: a cím üresnek mondja őket. Ami sorrendjüket illeti, emlékeztethetnek a hégeli triádára: vannak — nincsenek — úgy, más-ként léteznek. Így értelmezhető, hogy az üres dobozok egymásban vannak/lehetnek.

4.2. A *Disputa* alatt alig maradt hely a rajznak. Amit látunk: nyomtatott, kissé szét-húzott M és megfordítása, egymásra fektetve.

Az Üres dobozok... sorai alatt négyszögletes doboz kerete található. Benne hat hullámvonal mellett nagyobb, ebben kisebb fiókszerű doboz.

4.3. A *Disputa* verbális és rajzos kompozíciójában a vita, az ellentét, a szembeállítás van együtt, a vonalakkal épp csak jelezve. Az Üres dobozok... három „dobozában” az egymásba illeszkedést láthatjuk, ez megfelelhet a lexikális rész hármasság tagolódásának. Az véletlen lehet, hogy a rajzban a hullámvonalakból és a zárás argumentumaiból is 6-6 van.

4.4. A szembenéző együttesek közös vonása az, hogy párhuzamosságok és ellentétezesek egyaránt szerepet játszanak bennük. A keretes *Disputa* címe és rajza, textusában „Az éj — az éjszakába” jelenthet visszatérést. A 105. címe és rajza is felfogható sajátos téma + megjelenítés keretnek. A kompozíciók belső párhuzamai és ellentétei szerkezeti hasonlóságok: a szemantikai-szemiotikai-logikai tartalom különbségei fontosabbak.

Az ég felhős,
az ég mogorva,
csillag nem ül ki
ablakomba.

Fű közt bujkálnak
apró lelkek,
vigasztalásul
énekelnek:

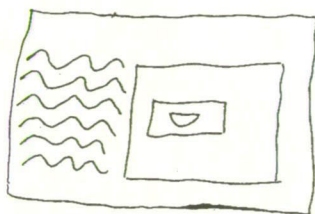
"Tanítani: dicsőség;
tanulni: alázat."
Körül-éneklék
az erdei házat.

Porsolyából kelnek
búborék-holdak,
a bölcs énekre
váltakoznak:

"Oktatni: hírség;
okulni: hiába."
És beszélgetognak
az éjszakába.

XXX

Mihelyt a csónakot
a partak-parton
lához kötöttem —
de nincs itt csónak,
se partak, se part,
csak utcai járda —
de nincs itt utca,
se járda, se semmi,
pusztán a fejemben
kötődik össze
víz és város,
csónak és part,
utca és semmi.



5.0. A 214. és 215. párja a *Vándorút* és a *Kontraszt*. Mint Weöres Sándor írja, versek 1978—79-ből, ezeket bemásolta a „kódex”-be.

5.1. A *Vándorút* két strófából áll. A versszakok szótagszáma és rímelve kétfelé tagol: a sorok rendre 8-8-7, 8-8-7 szótagosak, az azonos szótagszámúak párosával rímelenek, 3-3 sor alkot egy szövegmondatot. A címben jelzett téma halmozásos szerkezetben jelenik meg, egy-egy ellentétes fordulattal: *egy vidám dal, egy kesergő, ez rideg, az barátságos*. A rímelés játékos: *erdő — kesergő, város — barátságos, goromba — otthonomba, bolondgomba — kalapomba* stb. A könnyed hangulat az egész képsorra jellemző, a vidám nemtörődomség főleg a második strófában érezhető. Minthogy költő írja, a *Vándorút* érthető szimbolikus életútnak, költői pályának is.

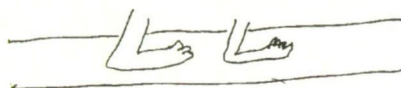
A *Kontraszt* is két kompozícióegységből áll. Ha azonban a tagolódást vizsgáljuk, tematikusan és hangulatilag szembetűnőek a különbségek. Legelőször mégis a forma tűnik fel: a Balassi-strófa szótagszáma és rímszerkezete. Az azonos strófaszerkezetben megjelenő kétféle világ fonológiai, szemantikai, szintaktikai kétféleségben tárul fel: a jó természet és az embertelen társadalom ellentétében. Az első versszak néhány részlete Balassit és Zrínyit idézi, a második strófa a hangzásában is riasztó. S a zárás jellemző rímei érdekeseek: *az ember — nem mer*; az utolsó sor pedig: *várja, mikor lesz vége*.

5.2. A *Vándorút* sorai alatt stilizált út, rajta két mezítelen láb. A két vonallal jelzett út tengelyében a két lábfej, erre a tengelyre szöveget zár be a lábszár iránya. Mindez, a két rész együttese naiv skicc.

Vándorút

Egy fa, két fa, sok fa, erdő,
egy vidám dal, egy kesergő,
hosszan tart a vándorút.
Árok, tanya, falu, város,
ez rideg, az barátságos,
nem mindegyik tár kaput.

Az idő gyakran gonomba,
mégse térek otthonomba,
hajlékom mind e világ.
Bőven, mint a boldogomba,
rézpénz potyog kalapomba,
vagy ha nem, hát tuska vág.

Kontraszt

Erdő sűrűsége,
mező szeg vidéke,
haggyak kopár teteje!
Akámerre járok,
jökedvre talállok,
én is vidulok vele.
Mindenütt a kék ég,
ölelő mindenség,
a teremtetés ereje.

Ezszakos csörgés,
kegyetlen dülörögés,
motorok dühögése,
ősvilágból támadt
sok rég kihalt állat
ordítása, hörgése,
körtük jár az ember,
tiltakozni nem mer,
várja, mikor lesz vége.



A *Kontraszt* textusa alatt kevés hely maradt, mindössze néhány vonalnyi. A rajz két vonalsor: három hullámvonal vízszintes, hat pedig jobbról balra ferde. Különbözik mind a vonalak száma, mind irányuk.

5.3. A *Vándorút* lexikális-grafikai együttese hangulatában egységes. Mégis úgy tűnik, mind a felhasznált elemek mennyisége, mind a minőségük szempontjából domináns a textus szerepe, a rajz csak a témát stilizálja.

A *Kontraszt* szövegegyüttesében is azt látjuk: a vonalak tükröznek némi szembeállítást, mégis csak hozzájárulnak, kiegészítenek. A lényegesebb, fontosabb tartalom a lexikális szférában van jelen.

5.4. A 214. és 215. szembenéző szövegeiben inkább a különbségek érdemelnek figyelmet, mint a hasonlóságok. Az eltérés tematikus, a rokonság a verbális anyag szerkesztésében és a grafika stilizáltságában van. *Kontraszt* jellemzi a rajzokat egyszerűségükben is.

6.0. Az öt szembenéző kompozíció néhány vonására utaltunk. Ezek az együttesek kisebb-nagyobb mértékben összekapcsolódtak az értelmezésben. Nem foglalkoztunk az egymáshoz sem lexikálisan, sem grafikusán nem fűződő szövegpárokkal, azaz az ilyen módon egymástól független improvizációkkal. Ugyancsak fontos megjegyezni, hogy a 182. után a *Kézírást* könyv bemásolt versei utólagos rajzos improvizációkat kaptak.

6.1. A gondolatmenetünkben kommentált textusok világosan elkülöníthető kompozícióegységekre tagolódtak. A kiválasztott párosokban gyakori volt a kompozícióegységek közötti ellentét (összhangban azzal is, hogy *Kontraszt* címmel két improvizációt jellemeztünk).

6.2. A rajzos rögtönzések naiv skiccek. Az itt bemutatott példákban és a Weöres-kódexben másutt is leegyszerűsített tematikus jelzéseknek tekinthetjük őket. A több elemű vonal-improvizációk részeinek viszonyára is jellemző a témától való függés.

6.3. A verbális-rajzos rögtönzésekben kompozíciós összefüggésekre is utaltunk. A *Kézírt könyv* be nem mutatott lapjain is gyakori, hogy a cím és a textus témájának egyszerű vonalakkal való jelzése a lexikális materiához képest másodlagos, levezetett szerepet mutat.

6.4. Néhány példából is látható, hogy a szembenéző lapok mint együttes kompozíciók lehetőséget kínálnak párosaik értelmezésére. Megjegyzéseinkkel ezeknek a páros kompozícióknak a szerkezetére koncentráltunk.

CONFRONTED PAGES IN CODEX WITH COMMENTS

JÁNOS NAGY L.

The article examines the special compositions of Sándor Weöres: the ensembles from poems and graphics. The author analyses some compositions in the theoretical frame of János Petőfi S. and László Vass. Such practical application means addition to the development of the interpretation theory in the multimedial human communication.

TEXTOLÓGIAI KALAUZ AZ ESTERHÁZY-KALAUZHOZ

VASS LÁSZLÓ

0. Bevezető megjegyzések

A különböző szövegösszetevők közül — a szemiotikai textológia elméleti keretében — alapvető fontosságú a szöveg fizikai manifesztációjának tekintett (dominánsan verbális) objektum, egy szóval a *vehikulum* (Ve), minthogy erre a vizuálisan vagy akusztikusan, adott esetben audiovizuálisan (ap)percipiált objektumra 'helyezzük rá' a szemiotikai textológia kategóriarendszerét, amely aztán előírja, hogy a továbbiak során milyen összetevőket szükséges létrehoznunk, majd ezek közül kiválasztanunk a szöveg interpretációjához. (A szakirodalmi utalásokat összefoglalóan lásd a 4.2. pontban.)

Ebben a tanulmányban egy *speciális felépítésű szöveg* [MARIANNA D. BIRNBAUM: *Esterházy-kalauz*] *vehikulum*ának néhány kérdésével kívánok foglalkozni, a szemiotikai textológia kategóriarendszerének és további összetevőinek behatóbb tárgyalása nélkül. A szóban forgó szöveg speciális felépítését mintegy *Használati utasításként* MARIANNA D. BIRNBAUM a következőképpen jellemzi: „(...) ez a kötet két összefüggő, egymás mellé helyezett részből áll. Az egyik oldalon a kérdések és válaszok, a másik oldalon az azokat kommentáló Esterházy-idézetek szerepelnek (...) Ezek az idézetek a párbeszéd témáit illusztrálják, hol pedig szimmetriákra vagy éppen ellentmondásokra mutatnak rá. Ezért fontos e könyv két oldalának egyszerre olvasása” (BIRNBAUM: 1991. 5.).

1. Vehikulum, vehikulum-imágó, figura, notáció

1.1. Szűkebb értelemben a szemiotikai textológia keretében — mint ismeretes — *vehikulum*nak minősül írott, nyomtatott vagy hangzó nyelvi elemek (tágabban persze nem csak ezek) valamely együttese, melyről mint (dominánsan) verbális objektumról feltételezzük, hogy egy 'jelölő-jelölt' kapcsolat fizikai hordozója. Mentális képe a *vehikulum-imágó* (Velm). Ismeretes az is, hogy a *vehikulum*mal kapcsolatban minden esetben különbséget szükséges tenni annak *fizikai* szemiotikai arculata [= *figurája*] és *nyelvi* szemiotikai arculata [= *notációja*] között.

1.2. A továbbiakban elsősorban ezeket a tényezőket tartva szem előtt kívánok deskriptív jellegű (szükségképpen részleges) kommentárokat hozzáfűzni MARIANNA D. BIRNBAUM vizuálisan (ap)percipiált könyvének (MARIANNA D. BIRNBAUM beszélget Esterházy Péterrel. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1991. 164 p.) egyes részeihez.

2. Az Esterházy-kalauz vehikulumfragmentumaihoz

Kommentárjaim megfogalmazásához az *Esterházy-kalauz* négy, reprezentatívnak tekinthető *vehikulumfragmentumát* választottam ki, és pedig a kötet 6—7. (lásd T.Ve/1), 70—71. (lásd T.Ve/2), 138—139. (lásd T.Ve/3), valamint 24—25. oldalát (lásd T.Ve/4).

2.0. Először a kiválasztott T.Ve/1 vehikulumfragmentumok páros számú (bal oldali) lapjaival kapcsolatban kívánok néhány globális megjegyzést tenni.

2.0.1. A T.Ve/1, T.Ve/2, T.Ve/3 és T.Ve/4 páros számú (6, 70, 138 és 24) oldalainak tipografikus *figurájára* vonatkozóan azt állapíthatjuk meg, hogy (a) egyazon (Univerz) betűtípussal van szedve, (b) makroformája párbeszéd benyomását kelti, és (c) balra (nagybetűs elemekhez) van zárva.

2.0.2. A T.Ve/1—6, T.Ve/2—70, T.Ve/3—138 és T.Ve/4—24 *notációjára* vonatkozóan pedig azt, hogy eltekintve néhány idegen szótól és névtől (*koordináta, referencia, intenció, koncepció, kontextus, Picasso, Danilo Kiš, Umberto Eco* stb.), magyar szavakból áll, amelyeknek szövegmondatokká szerveződését a vehikulum írásjelekkel is jelzi.

A (jobb oldali) páratlan (7, 71, 139 és 25) számú lapok vehikuluma meglehetősen változatos vizuális képet mutat. Generálisan: a T.Ve/1—7, T.Ve/2—71, T.Ve/3—139 és T.Ve/4—25 tipografikus *figuráját* különböző betűtípussal (Monophoto Plantin, Times stb.), -fokozattal és -vastagsággal, többnyire normál módon (sötéten), egy alkalommal inverzben (sötét alapon világos betűkkel) szedett, eltérő behúzású, hosszabb-rövidebb sorokból álló, egyszer tömbös, másszor jobbra vagy balra zárt, megint másszor központosított, egy esetben grafikus komponenssel is rendelkező, egymástól (al)címekkel (melyeket kurzív betűk és számok konstituálnak) és spáciumokkal elkülönített, gyakran visszatérő, ismétlődő elemeket (is) tartalmazó részek alkotják úgy, hogy azok szimmetriákat, aszimmetriákat hoznak létre. (A teljesség kedvéért megjegyzem, hogy néhány chirografikus és daktilografikus reprezentációt (is) tartalmazó páratlan számú oldal is található a kötetben.)

2.1.1. A T.Ve/1—7 vizuális *figuráját* egyrészt a nagy- és kisbetűs, másrészt a kövérrrel szedett szegmenssek specifikálják, harmadrészt az, hogy a negyedik és az ötödik szegmens nyilván dia-, illetve polilogikus, amire a verzális betűkonfigurációk utal(hat)nak.

2.1.2. A T.Ve/1—7 *notációjával* kapcsolatban megállapítható, hogy a különböző részeket néhány kivételtől eltekintve (például BEATRÍZ VITERBO, *Jorge Luis Borges*,

MDB: Fontos-e, érdekes-e egyáltalán, hogy a kritikus vagy az olvasó azonosítsa a vendégszövegeket az írásaiban? A visszatérő vendégszövegek leginkább a Bevezetés-ben tűnnek fel. Akarja, hogy felismerjék őket? Fontos ez a teljes szöveg számára?

EP: Kapásból azt mondanám, hogy nem. Más kérdés az, hogy aki semmit nem tud azonosítani, az nyilván olyan koordináták közt mozog, vagy olyan referenciákkal bír, hogy az egész intenciójáról is lemarad. Gondolom, hogy aki jól tudja olvasni a könyveimet, az *per def.* néhány dolgot azonosítani fog.

MDB: És a néhány az elég? Vagy mindent kell hogy azonosítani tudjon, mert anélkül nem tud közel férni a szöveghez?

EP: Én a következőt mondom erről: egyrészt itt kialakult ebben a pesti országban ez úgyben egy quiz-játék, ami rettenetes. Kritikus, olvasó – hogy ki mit ismer föl.

MDB: De nézze, ha bemegyünk egy múzeumba, szeretjük felismerni, hogy például ez a Picasso Lucas Cranach képanyagára épült, meg efféle...

EP: Igen, de hát egy „Kinyílt az ajtó”, Jósika Miklós – nemde bár ez elég nehézkes. Nekem a hatás az érdekes. Az, hogy a szöveg testében egy idegen test van. Most egyfelől igaz, hogy ezek hasonulnak a szöveghez...

MDB: Vagyis belesimulnak a szövegbe...

EP: Egyfelől. Másfelől azonban mégiscsak idegen marad. Következésképpen valami billegés támad a szövegben. No most ez

EGY PERZSELŐ FEBRUÁRI DÉLELŐTT, AMIKOR BEATRÍZ VITERBO MEGHALT. LE-
NYÜGÖZŐ HALÁLTUSÁJÁBAN EGY PILLANATRA SE SÜLLYEDT AZ ÉRZELOSSÉ-
GIG, SE A FÉLELEMIG. ÉSZREVETTEM, HOGY A CONSTITUCION TER VASKER-
TES PLAKÁTÁLLVÁNYAIN KICSERÉLTEK VALAMI SZÓKE DOHÁNYREKLÁMAT:
FAJT A DOLOG, MERT BELÁTTAM, HOGY BEATRÍZTÓL IMMÁR TÁVOZÓBAN A

Sz (B), 680. *Jorge Luis Borges*.

– Idézetekkel azért szóltam. A Fügő jobb részei Kosztolányié. Persze ez
nem peröntő, idézni nagyon rossz íróktól is tudok. Vagy mondjuk így: tudtam.
Ha rá, József Attilára, Rilkére, Pilinszkyre gondolok – akkor ugyanazt a
sívárgást érzem, mint ha a zenére. Hogy ezek valami magasabb létezési formák.
Hogy egy költő az közelebb van az éghez. „Art csinálom, amú eddig, nézdegyiek”.
Al, 1989:1,35.

DAISY Te engemet még nem ismersz!
HALASSI II. Mondd hát, lenge hölgy...
KURFÜRST A hölgy: úr.
KAR Itt minden csak látszat,
Minden ember játszhat.

D (B), 272. *Madách Imre*
Kosztolányi Dezső

ROBI Híjjuk hazánknak!

FIÚCSKAK *mint fent*
Hazánknak!

ROBI *hirtelen*
Gyűlöllek, hazám,
bogar lépjen nyitott szemedre!

FIÚCSKA Hogy volt, hogy volt!
D (B), 310. *József Attila*

A jó olvasó szűz, újra meg újra.
Mindig mindent előlről kezd. Szűz és hátor. Van bátorsága önmagához igazodni.
Olvas, mert ez neki így jó. Azért olvas, amiért cszik.
Jó olvasó nélkül nincs jó irodalom. „Olvasók, írók és tszáfok”. Al, 1988:3,37.

7.

mok egymásra csúsztatva helyenként a szó szoros értelmében megtörik egymást. Ennek
eredményeképpen jönnek létre a *nalá, fogl, körb, C* stb. — féle betűkonfigurációk és
-darabkák, amelyek magyar szavak töredékeinek, illetőleg ‘betűmaradvány’-oknak
tekintendők.

Az *Esterházy-kalauz* páratlan számú oldalainak java részét T.Ve/1—7 és T.Ve/1—
71 típusú vehikulumok teszik ki, az eredetivel egyébként többé-kevésbé megegyező
betűtípussal, -nagysággal stb. szedve.

2.3.1. A T.Ve/3—139 vizuális *figuráját* a két vehikulumfragmentum elhelyezése,
egymáshoz való viszonya a szedéstükörben és az inverz szedés az (elfordított) L alakú
sötét mezőben dominálja.

2.3.2. A T.Ve/3—139 *notációjával* kapcsolatban a következőket jegyezhetjük meg.
E vehikulum(fragmentum)ok eredeti lelőhelye Esterházy Péter és Czeizel Balázs
könyve, a *Bk = Biztos kaland* (Novotrade Rt., Budapest, 1989.) számozatlan lapjai,
melynek további érdekessége, hogy ‘hátról kezdődik’ és albumszerű. Innen
MARIANNA D. BIRNBAUM könyvébe a bal oldali felső rész egy az egyben került, a jobb
oldali alsó (eredetileg is inverz szedésű) rész pedig az L alakú fekete alap által körülha-
tárolt, szűkített formában, a 2.2.2. pontban bemutatott T.Ve/2—71-hez hasonló töredé-
keket hozva létre (*ngosan, ond, gyenek* stb.).

T.Ve/1 Rilke) magyar szavak és tulaj-
donnevek (az utóbbiakra lásd
például Kosztolányi, Pilinszky)
konstituálják.

Ami az (al)címeiket, illető-
leg rövidítéseit illeti, azok egy-
egy Esterházy-műre utalnak,
éspedig: *Al = Alföld* (ben közölt
írásra), *(B) = Bevezetés a szép-
irodalomba* (Magvető Kiadó,
Budapest, 1986.), *D = Daisy*
(Magvető Könyvkiadó, Buda-
pest, 1984.), *Sz = A szív segéd-
igéi* (Magvető Kiadó, Budapest,
1985.).

2.2.1. A T.Ve/2—71 vi-
zuális *figuráját* részben a fenti-
ek egyedítik, részben az, hogy
MARIANNA D. BIRNBAUM hol
ide, hol oda zárva, mintegy
egymásra montíroz különböző
vehikulumfragmentumokat.

2.2.2. A T.Ve/2—71
notációjá ily módon sajátosan
alakul. A *(B)*, az *F = Fügő*
(Magvető Kiadó, Budapest,
1981.) és az *Sz* jelű kötetekből
származó vehikulumfragmentu-

2.4.1. A T.Ve/4—25 vizuális *figuráját* részint az eddigiek, részint pedig egy képi komponens specifikálja.

2.4.2. A T.Ve/4—25 *notációját* illetően feltűnő bizonyos (már ismert) részek visszatérése, ismétlődése és Kovács Árpád Daisy-rajza. Lap alji fragmentuma a *Kh = A kitömött hattyú* (Magvető Kiadó, Budapest, 1988.) 6—7. oldaláról való.

3. Vehikulumsajátosságok — formáció és sensus

3.0. A kiválasztott és az előző pontban jellemzett vehikulum(fragmentum)ok mentális képe képezi a további interpretációs lépések, műveletek elvégzésének kiindulópontját. A szóban forgó vehikulumok ismertetett speciális jellege azonban jó néhány problémát felvet a hozzájuk rendelhető *formai* felépítés (*formáció* [Fo]) és *szemantikai* felépítés (*sensus* [Se]) előállításával kapcsolatban. Tekintsünk közülük néhány átfogó jellegű, interpretatív jelentőségű kérdést.

3.0.1. A vizsgált vehikulumok páros számú oldalainak formai és szemantikai felépítésleírását nagymértékben befolyásolja az egyes szegmentumok eltérő s következetesnek nemigen mondható sortördelése, ami egyrészt a sorok különböző hosszúságát eredményezi, másrészt bizonyos (egybetartozó) szintaktikai szerkezetek enjambement-szerű széttagolását (lásd például a T.Ve/1—6 10—11., a T.Ve/4—24 16—17. sorát stb.).

3.0.2. A páros számú oldalak lényeges sajátossága *belső kommunikatív organizációjuk* dialogikus jellege, amit minden esetben egyértelműen kifejezésre juttat egyrészt az, hogy mind e könyv szerzőjét, mind pedig beszélgetőpartnerét monogramja (MDB és EP) jelöli, másrészt pedig az, hogy az egyes dialógusrészeket spácium választja el egymástól (vö. a 0. pont idézett részeivel).

3.1. A páros és a páratlan számú oldalak relációjában meghatározó vonás azok *diszkurzív* (deszignáló, (ko)referenciális) *organizációja*, melyet az jellemez, hogy az összetartozó lapok bizonyos szövegrészei kölcsönösen kommentálják, illusztrálják vagy kiegészítik, esetleg ellentpontozzák egymást (vö. a 0. pont idézett részeivel), más szóval: közöttük (közvetlen) intertextuális kapcsolatok állnak fenn.

MDB: Ott vannak Magánál a nagy koncepciók, amelyek az egész művet tartják, és mellette van rengeteg minikonceptió, a szimmetriák, a visszatérő inotivumok.

EP: Úgy van ez – de lehet, hogy nem egészen arra válaszolok, amit kérdez –, hogy én valóban az átlagnál több dolgot rögzítetek vagy tudok egy szövegben. Hogy egy triviális példát mondjak – az eposzi állandó jelzők –, hogy az ugyanaz legyen a második és a négyszázadik oldalon is, akkor arra emlékezni kell, és emlékezem is. De ez, bár kikerülhetetlen, lényegtelen. Tudniillik azt akarom mondani, hogy az derül ki, hogy ez a rettenetesen sok dolog, amit én rögzítetek ebben a rendszerben, ha ez valóságosan rendszer, akkor ez elkezd működni, és sokkal több tükrörendszer és szimmetria jön létre, összehasonlíthatatlanul több összjáték, mint ami kalkulálható; az egész mozgásba jön, ha jól van megcsinálva.

Vagy mást kérdezett? Hogy túl vannak-e írva? Mert van olyan élő ember, aki nem állítja ezt gondolni.

MDB: Nem, nem kérdeztem ezt. Vagy tudja mit? Kérdezem.

EP: Azt hiszem, van valóban valami az írásomban, amit, ha rossz, akkor tüntetnek kell nevezni, ha nem, akkor mondjuk, soknak. Vagy durván szólva gazdagnak. Ez olyanokat is irritálhat, akikkel, azt remélem, „együtt” vagyok. Tehát például ezek a Carthesianus lelkék, ezek a Babilson neveltek – azt nem tudom, hogy nyilvánosan mennyire merem ezt vállalni, de mondjuk, hogy az általam nagyon tisztelt, amolyan Vorvaterként tisztelt emberek, hogy egy Vorvater mondjak:

természet nem hagyja megváltoztatni magát, de kedvesem, ástott közbe tettett nyugalommal, én szavatok a lady biztonságáért, derék indián, így Csáthi, egyébiránt is, mit „Öregem, anyád beleiben a halál lakozik.” Így na! mondta. Nem szerettem ezt a hangot, az ember ne állítsa oda magát a halál-fog! meg, csuklóm odanyújtom, hogy vizsgálj meg, mint szoktad, ütögetem, Csáthot megnyugtathat-uk vagy velejéig kimerítették saját tirádái, mo-solygott, s mint egy szabadnapos szobalány, ked- F. 22
vesen, szívességből húzogatta körb A lektorijelentésről édesanyja beleiben ket, ami őt lakozott a halál. Ezt a kezelőorvosa fogalmazta így: „Öregem, gondolja C anyád beleiben a halál lakozik.” A lektorijelentésről tehát tudta bick, hogy azt, de azt nem tudta, hogy édesanyja tudja-e ezt, A (B). 326
mondotta, megkérdezné azt is, mit remél ettől az iránytól Csáth, ha majd a sok hazugság véget ér!

akarja vissza-
hárítani a felelősséget, ki szavatok a lady bizton-
ságáért? sügta Koroni, nem, ő, Frédi bácsi, vál-
talja az elbeszélő felelősségét, hanem, és itt majd-
nem sirni kezdett a drága, így Frédi bácsi, de
becsületére legyen mondván, hűsiesen tartotta ma-
gát, egyszerűen szereti Flápat, szereti, szereti,
szereti, még akkor is, ha a Flápa környezetében
lévők talán már nem is hisznek a tiszta szerelem-
ben, és Flápat is nyilván efelé akarnak befolyá-
solni, ám ő, a kis nő, Isten bizony, Korom ámu-
latában föltette a kezét, mint az iskolában, csak,
így Korom, csak nem azt akarja Frédi bácsi mon-
dani, hogy az a kis nő a...

F. 70

Kászoni! hányszor eszembe
jutsz, hosszú sörényed, langyos-lusta combod,
mannás-meleg melled, tejízű csókod, a Drachsch
testére nem lehetett ilyen felhőlenül gondolni,
ott mindig hozzá kellett venni az egész életet, F. 122

hosszú sörényed, langyos-lusta combod,
mannás-meleg melled, tejízű csókod, az arca
viszont szenvedő, nehéz, fénylik az éjszaka zslirjá-
tól, orcáját nappal láthatatlan barázdák törik szét, F. 6

71

lehet az oka, célja például *A kitömött hatyú* 6—7. oldaláról származó részek T.Ve/4—25 szerinti elrendezésének? És így tovább.

3.3. A páratlan számú oldalak *texturális organizáció*jának feltűnő jellegzetessége — az *Esterházy-kalauz* egészét tekintve is — bizonyos vehikulumfragmentumok ismétlődő visszatérése, mellyel az interpretáció során feltétlenül számolni szükséges. Például: *hosszú sörényed, langyos-lusta combod, mannás-meleg melled, tejízű csókod* (lásd T.Ve/2—71 és T.Ve/4—25, mindkét esetben kétszer is, ha nem is egészen azonos formában).

3.4. Minthogy a páratlan számú oldalak egymástól (al)címekkel és spáciumokkal elválasztott részei Esterházy-idézetek (vö. a 0. pont vonatkozó részeivel), nemcsak a páros számú oldalak megfelelő szegmentumaival állnak intertextuális kapcsolatban, hanem a szóban forgó idézeteket tartalmazó Esterházy-művekkel is, vagyis mintegy felidéz(het)ik azok részleges, esetleg teljes verbális és nem verbális kontextusát egyaránt. Az persze nehezen képzelhető el, hogy az interpretátor mondjuk a T.Ve/2—71 vagy a T.Ve/3—139 alapján rekonstruálni tudja például a *Függő* 23. vagy a *Biztos kaland* megfelelő oldalának hiányzó, helyesebben inkább montírozott, illetőleg szűkített egységeit, részeit, hacsak nem ismeri „Esterházy minden sorát könyv nélkül” (BIRNBAUM: 1991. 5). A pontosítás itt azt kívánja kifejezésre juttatni, hogy az applikációval, illetőleg a szűki-

T.Ve/2

3.2. A formai és szemantikai felépítésleírás szempontjából relevánsnak tekinthetők a páratlan számú oldalak egyes szegmentumainak szedésére, elhelyezésére, egymáshoz való viszonyára stb. vonatkozóan feltehető kérdések. Miért került például a T.Ve1 Sz (B)., 680. *Jorge Luis Borge* (al)című szegmentuma a 7. oldalon fölül-ről a második helyre, amikor mind *A szív segédigéiben*, mind pedig a *Bevezetés*...-ben a beke-retezett szedéstükör alján talál-ható? Milyen szerepet tulajdo-níthatunk (ha tulajdoníthatunk) például annak, hogy a *Daisy*ből származó részeket a T.Ve/1—7-ben egyszer jobbra, másszor balra igazította BIRNBAUM? Mi-ért vannak például más-más margóhoz állítva a *Függő*ből származó részek a T.Ve/2—71-ben? A *Biztos kaland*ból például mért éppen az adott oldalak sze-repelnek a T.Ve/3—139-ben, és mért éppen az adott módon? Mi

téssel új minőség jött létre, T.Ve/3 melynek lényege elsősorban a már említett intertextuális kapcsolatok révén ragadható meg.

3.5. Minthogy a páratlan számú oldalak Esterházy-művekből származó szövegszegmentumai meglehetősen gyakran foglalnak magukba más szerzők műveiből vett idézeteket (vagy idézet jellegű részeket), nemcsak a megfelelő Esterházy-művekkel állnak intertextuális kapcsolatban, hanem a szóban forgó idézeteket tartalmazó, de más szerzőktől származó művekkel is, vagyis mintegy felidéz(het)ik azok részleges, esetleg teljes verbális és nem verbális kontextusát egyaránt. Közülük nézzünk meg kettőt kissé közelebből is.

3.5.1. A T.Ve/1—7-ben fölülről az első fragmentum *A szív segédigéi* egyik számozatlan oldalán, a bekeretezett szedéstükör alján található, de kissé módosított formában megjelölnek a *Bevezetés a szépirodalomba* 666. oldalán is, s voltaképpen egy Illyés Gyula-sorpár parafrázisa. Ez a sorpár Illyés Gyula *Egy mondat a zsarnokságról* című verséből származik, mely 1950-ben keletkezett, s először 1956. november 2-án jelent meg az *Irodalmi Újságban*. Álljon itt e költemény első és utolsó két versszaka.

Hol zsarnokság van,
ott zsarnokság van,
nemcsak a puskacsőben,
nemcsak a börtönökben,

nemcsak a vallató szobákban,
nemcsak az éjszakában
kiáltó ór szavában,
ott zsarnokság van

MDB: Most nézzünk valami mást, amelyben az egyik a másikra épül. Nekem ilyen volt a Biztos kaland, mert én azt hittem, hogy az a Csokonai Lilinek az ikre. Ehhez Maga viszont nem szól semmit.

EP: Igen.

MDB: Mi a Biztos kaland? Azon kívül, hogy a halálról is szól, mely biztos ... Tehát a halál?

EP: A Biztos kaland egy könyv.

MDB: Óriási. De miről szól?

EP: A kérdés jó ... általában azért nem szeretem megmondani, hogy miről szólnak a könyveim, mert kitüntetett véleményként kezelik a véleményemet, a szerző véleményét, ami helytelen.

MDB: Danilo Kiš azt mondta, hogy az ő írásainak csak egy olvasási lehetősége van, az, amit ő igényel. És még ott is, ahol ambiguitás van, azt ő tette oda, „azt a három ambiguitást”, tehát tulajdonképpen megint csak egy olvasási lehetősége van. Maga ehhez mit szól?

EP: Azt mondom, hogy ez nem így van.

MDB: Danilonál vagy Magánál?

EP: Ez semmilyen szövegnél nincs így, sőt, minél jobb egy szöveg, annál kevésbé igaz. Tehát a Danilo szövegeire nagyon nem igaz.

MDB: Ennek ellenére a Biztos kaland olyan formán alapszik, amit nem lehet félreérteni. Vagyis kétfelől indul, és közepén találkozik és fellobban – és utána még egyszer

A jávorszarvas
határozott kiállású,
jó tejhozamú
angol tweed.
(Ikarusz?)
Vagy annak műanyag
utánzata. Tudja,
én már azt is értékelem,
ha a nyakkendő
nem gumis. Érti,
mire gondolok?
Igen, maga érti.
Nem hiába süt a nap,
és nem volt
főlöleges a földosztás.
Mi most jól érezzük
magunkat, ezt ne
felejtse el. Tudom,
hogy magának se könnyű.
Szemedben bársony
naplemente,
bocsásson meg.

Amikor belépett a lakásba,
ta, hogy baj van. Nem *érezte*.
és, amin eliszkolhatott volna.
icsit meg is nyugtatta. A sors,
ngosan, és ettől úgy megijedt,
gy mindenről megfeledkezett,
mond a javára szólhatott volna.
Szándékosan csapott zajt,
nyenek utólag szemrehányást,
kuckált volna, nem, ő bejött,
mert... mert, ezért vagy azért,
idehúzta a szíve, mondjuk,
most benéz elébb a konyhába,
a maradt valami a disznósajtból, aztán pedig...
Ekkor kinyílt a fehér szárnyas ajtó,
résnyire (nem az, amiről már esett szó),
és ebben kócbáb, az apja feje jelent meg
mosolygott, csak a szemüvege volt
ul zilált, kócos volt a szemüveg, borzas, efféle.
rás: mintha édesapja most jött volna a gőzből.
Nem kukkantsz be, öregem?
allgatott, nem merte kimondani, amit gondolt.

T.Ve/3 (...)

mert ahol zsarnokság van,
minden hiában,
a dal is, az ilyen hű,
akármilyen mű,

mert ott áll
eleve sírodnál,
ő mondja meg, ki voltál,
porod is neki szolgál.

3.5.2. Ugyancsak a
T.Ve/1—7-ben fölülről az ötö-
dik szegmens először a *Daisy*-
ben jelent meg a 35. oldalon, s
kövérrel szedett részének má-
sodik sora József Attila *Magány*
című versének (1936.) felütése.
Álljon itt e rövid költemény el-
ső, második és utolsó versszaka.

139

Bogár lépjen nyitott szemedre. Zöldes
bársony-penész pihézzé melledet.
Nézz a magányba, melybe engem küldesz.
Fogad morzsold szét; fald föl nyelvedet.

Száraz homokként peregjen szét arcod,
a kedves. S ha cirógnál nagyon,
mert öled helyén a tisztá úrt tartod:
dolgos ujjaid kösse le a gyom.

(...)

Mozdulatlan, hanyatt fekszem az ágyon,
látom a szemem; rám nézel vele.
Halj meg! Már olyan szótlanul kívánom,
hogy azt hihetném, meghalok bele.

A fentiek egybevetésével T.Ve/4 általánosan levonható következtetések minimálisan a következők. Az *Esterházy-kalauz* páratlan számú oldalainak szegmensei kölcsönösen utal(hat)nak egyrészt egymásra, másrészt a páros számú oldalak dialógusrészeire, harmadrészt Esterházy Péter aktuálisan adott írásaira s végül más szerzők műveire, kötetekre vagy életművére, ilyenformán a legkülönbözőbb verbális és nem verbális kontextusokra, a motivikus, emblematis, tágabban (különböző típusú) intertextuális vagy szupertextuális kapcsolatok rendkívül gazdag és finom mintázatát hozva létre.

4. Befejező megjegyzések

4.1. Ebben a tanulmányban a szemiotikai textológia modelljének fölhasználásával MARIANNA D. BIRNBAUM *Es-*

terházy-kalauz című könyvébe s vele Esterházy Péter írásaiba kívántam legalább részlegesen betekintést nyújtani. Az erre a célra kiválasztott, általam reprezentánsnak tartott oldalpárokhoz fűzött főként deskriptív megjegyzésekkel a korszerű nyomdatechnikai eszközök, tipográfiai eljárások stb. által létrehozott vehikulumok fizikai szemiotikai és nyelvi szemiotikai aspektusának néhány sajátosságára kívántam rávilágítani. Ennek az alapvető, de az interpretáció szempontjából mégis csak parciális feladatnak az elvégzését önkorlátozó módon, tudatosan vállaltam — az interpretáció további lépéseinek végrehajtását, illetőleg bemutatását a későbbiekre hagyva.

4.2. Az áttekinthetőség kedvéért itt adok meg néhány, a szemiotikai textológia modelljére vonatkozó bibliográfiai adatot. A szemiotikai textológia *elméleti keretével* kapcsolatban lásd például PETŐFI: 1990a., PETŐFI: 1990b., PETŐFI—VASS: 1992.; a *szöveg fizikai manifesztációját* illetően lásd például BENKES—PETŐFI: 1993a.; a szemiotikai textológia *kategóriarendszerére* vonatkozóan lásd például PETŐFI—BENKES: 1992., PETŐFI—BÁCSI—BENKES—VASS: 1993.; a *szöveg interpretációjához* lásd például PETŐFI—VASS: 1993.; a *figura* és a *notáció* aspektusaival kapcsolatban lásd például PETŐFI: 1991., 1993.; a *diszkurzív organizáció* vonatkozásában lásd például VASS: 1993.; az *intertextualitáshoz* lásd például: VASS: 1991a., BENKES—PETŐFI: 1993b.; a *szupertextuális* kapcsolatokra lásd például VASS: 1990., 1991b.

Haladtam előre ebben a tárgyban, amit haladtomban készítettem. Idézet vége. Ez minden könyvnél így van, hogy nem tudom, hogy hova jutok ki — tehát ennél sem, vagyis pontosabban, hogy mikor van vége.

MD8: De tudta, hogy milyen formában állítja össze, hogy mi követ mit, hogy mit mi fűz egymáshoz.

EP: Azt igen, de amikor úgy éreztem, hogy készen vagyok, az akkor egy nagyon bizonytalan szituáció volt. Akkor tudtam, hogy ez (így meg így) konkrétan elkészült, megvan: és akkor ez most mit jelent? Nehezen érthető ez, mert túlságosan személyes a beszéd. De, hogy bizonyos szövegek például mellérendeltek. Egy könyvben azonban minden egymás után jön. Ez egy örök probléma egy ilyen skriblernek, hogy lehet trükközni, ahogy akar az ember, vannak erre mindenféle avantgarde-nak mondott nemtudommicodák, végül is olvasni az ember — ahogy mondani szokás — egyik szót olvassa a másik után! Az egészen van egy időbeli rendszere, ami nem felel meg az előzetes időbeli képnek, amit az ember elgondol magának. Ezzel radikálisan szembe kell nézni. Akkor ez mit jelent? Akkor azt ide tettem, ezt pedig mögé tettem. Néha próbálkozom egymás mellé tevéssekkel, például a két Daisy-t is egymás mellé tettem, de azért ezek inkább szimmetriák vagy rajzok és gesztusok.

MD8: Vagy, hogy visszatérő ikonok, vagy fő- és mellékmotivumok.

ROBI A folyót híjuk Dunának, és
E sajátos képződményt...

FIÜCSKÁK *euforikusan*
Képződményt!

ROBI A lehatárolt területen...

FIÜCSKÁK *mint fent*
Területen!

ROBI Híjjuk hazánknak!

FIÜCSKÁK *mint fent*
Hazánknak!

ROBI *hirtelen*
**Gyűlöllek, hazám,
bogár lépjen nyitott szemedre!**

D (B), 310.

Robi liheg, a folyót híjuk Dunának, a víz folyójk lefelé, a
képződményt a lehatárolt területen híjjuk hazánknak,

„gyűlöllek, hazám, bogár lépjen nyitott
szemedre”.

D (B), 307.

Kászoni! hányszor eszembe
jutsz, hosszú sörényed, langyos-lusta combod,
mannás-melig melled, tejizű csókod,

F, 133.

Panna egészen más volt. „Hosszú sörényed, langyos-lusta combod, man-
nás, meleg melled, tejizű csókod”, ahogy a költő írja.

„A mámor enyhe szabadsága”, (B), 616.

Milyen a mai prózáiró?

A mai prózáiró csendes férfi vagy/és nő.

Milyen a mai prózáiró?

A mai prózáiró olyan, hogy az élete olyan, hogy az
nem halad valahonnét valahová.

Kb. 6-7.

25

Irodalomjegyzék

BENKES ZSUZSA—PETŐFI S. János:

1993a. Az (újra)alkotó képzelet nyomában 1. Versek fizikai megjelenési formájával kapcsolatos kreatív-produktív gyakorlatok. *Magyartanítás*, 1993/3. május, 2—6.

1993b. Kreatív-produktív megközelítés és intertextualitás. In: PETŐFI S. János—BÉKÉSI Imre—VASS László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 6. A verbális szövegek szemiotikai megközelítésének aspektusaihoz (II)*, JGYTF Kiadó, Szeged, 107—132.

BIRNBAUM, Marianna D.:

1991. *Esterházy-kalauz*. Marianna D. Birnbaum beszélget Esterházy Péterrel. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1991.

PETŐFI S. János:

1990a. Szemiotikai textológia — Didaktika. In: PETŐFI S. János—BÉKÉSI Imre (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 1. A szövegtani kutatás néhány alapkérdése*, Szeged, 7—21.

1990b. *Szöveg, szövegtan, műelemzés (Textológiai tanulmányok)*, Országos Pedagógiai Intézet, Budapest.

1991. A szövegszignifikáció aspektusai és azok szemiotikai textológiai tárgyalása. In: PETŐFI S. János—BÉKÉSI Imre (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 2. A magyar szövegtani kutatás irodalmából* (Első rész), JGYTF Kiadó, Szeged, 7—37.

1993. A szemiotikai szövegtan mint határtudomány (Szövegtani kutatás magyar nyelvi és szociokulturális háttérrel). In: *Régi és új peregrináció. Magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon I—III*. Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság — Scriptum Kft. Budapest—Szeged, 1203—1218.

T.Ve/4

4.3 Ilyen jellegű vizsgálata-
tokat a továbbiakban is minden
bizonnyal érdemes végezni an-
nak érdekében, hogy világosab-
bá tehesük az írott és nyomta-
tott szövegek tipográfiai sajá-
tosságainak interpretatív funk-
cióját, valamint a verbális és a
nem verbális elemek kapcsola-
tát, összefüggéseit.



- PETŐFI S. János—BÁCSI János—BENKES Zsuzsa—VASS László:
1993. *Szövegtan és verselemzés*, Pedagógus Szakma Megújítása Projekt Programiroda, Budapest.
- PETŐFI S. János—BENKES ZSUSZA:
1992. *Elkallódni megkerülni. Versek kreatív megközelítése szövegtani keretben*, Országos Továbbképző, Taneszközfejlesztő és Értékesítő Vállalat, Veszprém.
- PETŐFI S. János—VASS László:
1992. A szövegnyelvészet helye és feladata a szemiotikai textológiai kutatásban. In: PETŐFI S. János—BÉKÉSI Imre—VASS László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 5. Szövegtani kutatás: témák, eredmények, feladatok*, JGYTF Kiadó, Szeged, 177—195.
1993. Az argumentatív értelmező interpretáció néhány aspektusa. Nagy László: *Verseim verse*. In: PETŐFI S. János—BÉKÉSI Imre—VASS László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 6. A verbális szövegek szemiotikai megközelítésének aspektusaihoz (II)*, JGYTF Kiadó, Szeged, 81—106.
- VASS László:
1990. Szupertextuális kohézió és stilisztika. In: PETŐFI S. János—BÉKÉSI Imre (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 1. A szövegtani kutatás néhány alapkérdése*, Szeged, 45—56.
1991a. Szimbolikus kontextualizáció és intertextualitás. Nagy László: *Inkarnáció ezüstben*. In: PETŐFI S. János—BÉKÉSI Imre (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 2. A magyar szövegtani kutatás irodalmából (Első rész)*, JGYTF Kiadó, Szeged, 55—66.
1991b. Szupertextus, stíluselemzés és -tipológia. In: PETŐFI S. János—BÉKÉSI Imre (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 3. A magyar szövegtani kutatás irodalmából (Második rész)*, JGYTF Kiadó, Szeged, 69—77.
1993. Megjegyzések szövegek makroorganizációjával kapcsolatban. In: *Régi és új peregrináció. Magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon I—III*. Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság—Scriptum Kft. Budapest—Szeged, 1471—1477.

TEXTOLGY MANUAL TO „ESTERHÁZY-GUIDE”

LÁSZLÓ VASS

The author, within the frames of semiotic textology deals with some problems of the vehicles in a text of special structure: MARIANNA D. BIRNBAUM: *Esterházy-Guide*. MARIANNA D. BIRNBAUM talks with Peter Esterházy. Magvető, Budapest, 1991. No details of categories and other constituents of semiotic textology are touched upon.

Special emphasis is put on several interpretative properties of physical and linguistic semiotic aspects of the vehicles formed by modern printing technique, typography, etc. through an analysis of representative — according to the author's opinion — pages chosen from the *Esterházy-Guide* and by making some remarks mainly of descriptive character.

NYÉKI LAJOS

Mint ismeretes, Kodály a *Nyugat* 1918. május 24-én megjelent számában a bemutató alkalmával így jellemezte Bartók művét:

„Eddigi operai tradícióink, minthogy a műsor túlnyomó részben idegenből fordított művekből állott, egy sajátos zenei deklamációt fejlesztettek ki, amelytől aztán eredeti operák szerzői sem igen tudtak szabadulni. Szinte szabály volt ebben a deklamációban, hogy a nyelv és a zene hangsúlya állandóan harcban álljanak.” Ezzel szemben: „A nyelv felszabadításának, a természetes hanglejtés zenévé fokozásának útjára lépett Bartók, s ezzel nagyban előrevitte egy magyar recitatív stílus kialakulását. Ez az első mű a magyar operaszínpadon, amelyben az ének elejétől végig egyöntetű, ki nem zökkenő magyarsággal szól hozzánk.” (*Visszatekintés*, II. 1964. 422.)

Előadásomban vázlatosan, az opera néhány részletének bemutatása alapján Kodály szavait szeretném illusztrálni.

Előjáróban azonban ajánlatos, hogy néhány közismert tényre emlékeztessék. Kodály nyelvészeti működésének rendkívüli jelentőségét fölösleges hangoztatni. Hogy a magyar nyelv tisztaságának védelme és zeneszerzői tevékenysége mennyire összeforrott nála, vokális művei bizonyítják. De amit fontos most kiemelni, Kodály a művész biztos ösztönét a tudós alaposságával, árnyalt elemzőképességével párosította. Találkozása GOMBOCZ ZOLTÁNNAL — ahogy írja — „a Csillag utcai Collegium első emeleti folyosójának nem véletlen műve. Mint ahogy nem véletlen az sem, hogy századunk egyik legnagyobb magyar nyelvésze Kodályt szemelte ki arra, hogy Sievers nyomán megteremtse a magyar kísérleti fonetikát, leírja a „hangzó beszéd alaptörvényeit”, különös tekintettel a beszéd melódiájára. Mint tudjuk, GOMBOCZnak ez a terve nem vált valóra, de ahogy Kodály ezt a tényt kommentálja, csak még jobban bizonyítja zeneszerzői tevékenységének tudós tudatosságát.

„Ámbár, ha vesszük, az is egy neme a kísérleti fonetikának, ha az ember versek alá kottákat írogat, s megpróbálja a bennük rejlő melódiákat napvilágra hozni.” (A magyar kiejtés romlásáról mondott első beszéde, 1937. *op. cit.* 290.)

Jellemző, hogy Kodály a partitúrák hagyományos formájával ellentétben a versek alá írt kottákról beszél, ezzel is a szöveg elsőrendűségét hangoztatva. Más kérdés, hogy ebben sajátos és teljesen nem általánosítható esztétikai magatartás is megmutatkozik,

* Elhangzott a Magyar Nyelvtudományi Társaság Magyar Szakosztályának 1993. november 9-i ülésén.

amely például nem érvényes a barokk operára. De Kodály esztétikája kétségtelenül ez volt, ezt hangsúlyozta például Debussy *Pelléas*-ával kapcsolatban is. (Lásd a párizsi *Revue Musicale* 1921-es II. kötetében közzétett cikkét, amelyben kimondja, hogy éppen prozódiai szempontból a *Kékszakállú* számunkra az, ami a franciáknak Debussy műve.)

Hogy ezt a prozódiai állásfoglalást pontosabban meghatározzuk, Kodály egyéb írásaira kell hivatkoznunk, nevezetesen 1906-os doktori értekezésének egyik rendkívül jelentős megállapítására, amelyből véleményem szerint a magyar verstani és ritmikai irodalom még mindig nem vonta le eléggé a szükséges következtetéseket. A rész így szól:

„Eredetileg minden zárt ritmusforma testmozgással van kapcsolatban. Mihelyt az orchestrikus ének megszabadul a kísérő tánc- vagy munkamozdulatok kényszerítő izochronizmusától, meglazulnak a pontos, szigorú időviszonyok, megnyílik az út a szöveg speciális nyelvi ritmusának és a tisztán zenei elemnek (amelynek nem lényege az egyenletes ritmus) érvényesülésére, keletkezik a szabad előadás, »tempo rubato«, első foka annak a fejlődésnek, amelynek során az énekből elmondott vers lesz” (op. cit. 16). — A szöveghez fűzött egyik jegyzetben pedig ez olvasható: „A nyelv időviszonyai irracionálisak és ha érvényesülnek, igen sokféle zenei viszonyt hoznak létre.” Egy másik jegyzetben arra figyelmeztet, hogy „az éneklés népies kifejezése: »dalokat mondani«” (op. cit. 506).

Mi következik mindebből? Például az, hogy a sokat emlegetett „4+maradék” szabály, egy hangsor minden ötödik elemét megpöccentő úgynevezett „rendező hangsúly” csak giusto, tehát mozgásszabályzó, szinkronizáló dallamokra vonatkozik, illetve a kiolvasó versikékre, a tánc közben kurjongatott réjákra, vagy verselméleti szinten a skandálásra, amelynek lényege a nem mozgást kísérő szöveg átalakítása mozgást kísérővé, a metrum, illetve — JAKOBSON terminológiájával élve — a „versmodell” felderítésének céljából. (Az illusztrációk lelőhelye: Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára*.)

A népzene területén maradvány, a Kodály által említett „szabad előadás” általában jellemző az elbeszélő énekekre, a balladákra, illetve a *Szivárvány havasán* kezdetű dal-

A KÉKSZAKÁLLÚ

Nem tudod mit rejt az ajtó.

JUDIT

Add ide a többi kulcsot.

A KÉKSZAKÁLLÚ

Judit, Judit mért kívánod.

JUDIT

Mert szeretlek.

A KÉKSZAKÁLLÚ



Váram sötét töve reszket



Nyithatsz, csukhatsz minden ajtót.

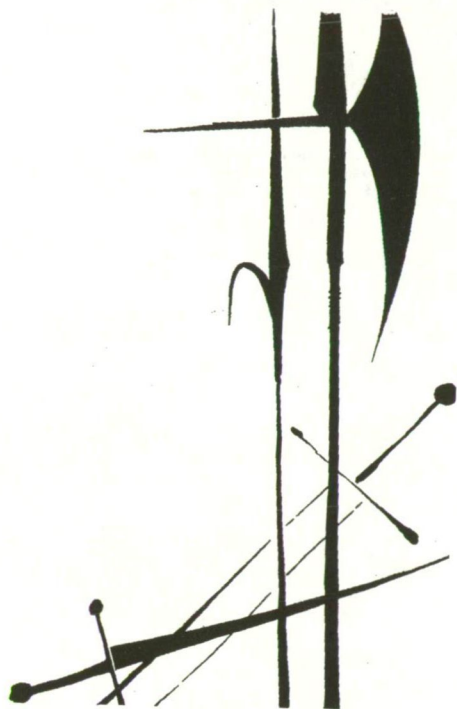
Átnyújtja Juditnak a második kulcsot. Kézlik a vörös fénykévében találkoznak



Vigyázz, vigyázz a váramra



Vigyázz, vigyázz kettőnkre is.



hoz hasonló recitatív dallamokra, a népi vallásos énekekre, mint például *A jelenti magát Jézus* kezdetű, a siratókról nem is beszélve, hisz ezek valóságos népi „recitatívók”.

Nos, Balázs Béla misztériumának 1960-as kiadásához (Magyar Helikon) fűzött utószavában (62) BÓKA LÁSZLÓ a szöveg lehetséges magyar indítékai közt megemlíti *Ajgó Mártont*, a magyar Kékszakállút, akin végül is Mónár Anna áll bosszút. A párhuzam valószínűsége mellett szól, hogy a balladát Kodály 1910-ben gyűjtötte a Csík megyei Szárhegyen, s Balázs műve is ugyanebben az évben született. — Nem tudom megállni, hogy ne utaljak rá Kodály feldolgozásában. A felvétel rendkívül becses történelmi dokumentum: 1928 decemberében készült, Basilides Máriát maga Bartók kíséri (Hungaroton, LPX 12327—A).

Függetlenül attól, hogy Balázs balladai hangvételű szövege szintén felező nyolcasokban íródott, a dal Bartók zenéjének is forrásai közé számítható, legalábbis ez volt a párizsi Zeneakadémia (Conservatoire National Supérieur de Musique) egyik tantermében 1990. április 28-án egybegyűlt zenei szakértők egyöntetű véleménye.

Balázs misztériumának műfaji, verseléstipológiai vonatkozásairól még sokat lehetne beszélni, de félő, hogy így túl messze kerülnénk az előadás tulajdonképpeni tárgyától. A központi kérdés, amelyre választ keresünk, a következő: hogyan lesz egy nyelvi szövegből énekes zenemű, s ezzel kapcsolatosan: ennek az átalakításnak melyek a legfőbb technikai tényezői?

Ami a szűkebb értelemben vett ritmust, tehát az időtartamviszonyokat illeti, ezek rögzítésére a zenei írásmód fölénye vitathatatlan — nem utolsósorban a pontozás és a triolák alkalmazása révén —, a legfinomabb árnyalatok érzékeltetésére is alkalmas. Népdalfeljegyzései bizonyítják, hogy Bartók mestere volt ennek a technikának, amelyet a *Kékszakállú* partitúrájában is maradéktalanul alkalmaz. (Ezzel kapcsolatban érdekes megjegyezni, hogy MÁTRAY GÁBOR már 1861-ben *A rendszeres szavalattan alaprajza* című munkájában felvetette a kottairás felsőbbrendűségét:

„Ki kell tehát kutatnunk — írja a könyv 16. lapján — módjait, miként lehet-e írás és hangjegyek által a szavalás minden zöngéjét éppoly láthatólag és bizton előmutatni, miként a zenei hangjegyeket.”

A ritmuséhoz kapcsolódik, de attól szigorúan megkülönböztetendő a tempó kérdése, amelyet egész konkrétan, a *Kékszakállúra* vonatkoztatva így fogalmazhatunk meg: hogyan lehet a sokat emlegetett *rubato* előadásmód mértékét és határait a partitúrában lejegyezni, előírni? Jellemző módon a helyes választ egy francia zenetudós, Serge Moreux is megadta 1955-ben kiadott Bartók-könyvében, amelynek 137—138. lapján ez olvasható:

„La plasticité est conservée au chant par un nombre considérable de changements de mesures marquant l'intention du compositeur de prévoir des rubatos d'interprétation, de fixer leurs bornes. Néanmoins la langue hongroise qui porte ses temps forts sur la première syllabe des mots préserve ces rubatos de la mollesse rythmique [ritmikai petyhüdségtől].”

Elvileg elképzelhető, hogy egy kiváló nyelvérzékű magyar énekes számára elegendő lenne a *parlando-rubato* utasítás a partitúra bal felső sarkában, hogy a mindenkor helyes tempót megtalálja. De Bartók operája immár univerzálisan elismert mű, egyre több nem magyar anyanyelvű énekes is részt vesz előadásában, s ezek részére Bartók kottáírásának rigorózus pontossága nélkülözhetetlen. (Néhány évvel ezelőtt egy skót zenésszel találkoztam, aki annak bizonyítékául, hogy ő is „tud magyarul”, a *Kékszakállú*-ból kezdte énekelni, hogy „Oh be sok kincs!” — De az eredmény még így sem tökéletes; az idegen énekesek által elkövetett leggyakoribb prozódiai hiba a hangsúlyos rövid szótagnak megnyújtása: *Kékszakállú, szeeress engem!*)

Egy szöveg zenei megszólaltatásának harmadik főkérdése éppen a hangsúly érzékeltetése. Ez a kérdés annál is kényesebb, mert ha elfogadjuk például FÓNAGY IVÁN megállapításait (A nyomaték hangos vetülete, *NyK.* 1962/1., *La vive voix*, Payot, Paris, 1983.), a nyomaték jelenségét nem lehet akusztikailag meghatározni. — A kérdés részletes tárgyalására most nem térek ki, de úgy gondolom, hogy a hangsúly akusztikai meghatározásának nehézsége onnan ered, hogy eleve rendkívül komplex jelenséggel állunk szemben: a dinamika, a hangmagasság és a megnyúlás sajátos redundancia-nyalábjával, amelyből időnként a beszédtevényzők speciális alakulásának megfelelően hol az egyik, hol a másik játssza a főszerepet; ennek lényege a beszédlánc artikulálását biztosító kontasztok jelzése.¹

JUDIT

Nyissad ki még a két ajtót.

A KÉKSZAKÁLLU

hozzabb szünet múlva

Adok neked még egy kulcsot.

JUDIT

némán, követelőző nyújtja érte a kezét. A Kékszakállu átadja a kulcsot. Judit a hatodik ajtóhoz megy. Mikor a kulcs előt fordul, szög, mely sóhajlás hűg fel. Judit meghátrál

A KÉKSZAKÁLLU

Judit, Judit ne nyissad ki.

JUDIT

hirtelen mozdulattal az ajtóhoz lép és kinyitja. A csarnokon mintha árny futna keresztül: valamivel sötétebb lesz

JUDIT

hozzabb szünet múlva



Csendes fehér tavat látok,



Mozdulatlan fehér tavat.

A KÉKSZAKÁLLU

nem felel

JUDIT

Milyen víz ez Kékszakállu?



„*lelkeu/ralkodik*”. A munka 49. lapján a megfigyelés még világosabban jut kifejezésre:

„(...) ahol a szóhangsúly az ütem súlytalan helyére esik, ott az értelmi (szó)hangsúlyt a melódia kiszögellése vagy legalábbis felfele törekvése mutatja kifejezésre”.

Az elmondottaknak megfelelően a könyv 201. lapján olvashatjuk, hogy Kodály következetesen dallamemelkedővel emelte ki a hangsúlyos, de nem ütemfőn elhelyezkedő szótagokat. Tegyük hozzá, hogy ez a megfigyelés Bartók vokális műveire, így a *Kékszakállúra* is teljes mértékben érvényes.

Összegezésül: nyelvészeti szempontból hogyan határozható meg a kodályi prozódiai elvek értelmében megalkotott partitúra? JAKOBSON terminológiájával élve „előadási modellnek” tekinthető, ami annyit jelent, hogy fokozottabb kötöttséget ír elő a pusztán leírt verses szöveggel szemben, hisz emennek realizációjában az előadó meg lehetőségek szaksággal rendelkezik; JAKOBSON szavaival élve:

Különös módon a zenében a hangsúly kifejezése kevésbé tűnik bonyolultnak. Egyrészt a hangsúlynak megvan a sajátos jele a kottairásban, másrészt egy meglehetősen általános konvenció értelmében a hangsúlyos szótagok általában a dallamcsúcsokkal esnek egybe, illetve kisebb-nagyobb hangmagasság-ereszkedéseket előznek meg. — Tudomásom szerint ez a megfigyelés a magyar szakirodalomban legkorábban és legvilágosabban LÁSZLÓ ZSIGMOND munkáiban fogalmazódik meg (lásd elsősorban *Ritmus és dallam*, Zeneműkiadó, Budapest, 1961. a következő alcímmel: *A magyar vers és ének prozódiaja*); Kodály *Forr a világ kezdetű*, Berzsenyi szövegére írt ismert kánonával kapcsolatban például megjegyzi, hogy „minden súlytalan helyre került súlyos szókezdet a melódiában kíván érvényre jutni [tehát]: felszökik” (45): „Forr a világ bús tengere, ó, magyar. Ádáz Erinnys lelke uralkodik”. — A módszer nyilvánvaló célja az, hogy az (esetleges) értelmi hangsúlyok ne vesszenek el a pusztán időmértékes skandalásban, más szóval: a hangsúlyozás némiképp függetlenedjék az időviszonyokon alapuló metrumtól, hogy ne úgy énekeljünk, hogy „*lág**bús***” meg

„Ragaszkodhat egy skandáló stílushoz, közeledhet egy prózaszerű prozódiahoz, vagy szabadon ingadozhat e két pólus között” (*Hang, jel, vers, Gondolat, Budapest, 1969. 238*).

* * *

Az elvi kérdések tisztázása után, azt hiszem, rátérhetek a demonstrációra: az elmondottak illusztrálására Bartók operájának néhány jellegzetes részlete alapján. Erre a célra az 1956 augusztusában készült hangfelvételt választottam, amely kisebb technikai hibái ellenére még mindig a leg-tökéletesebb, főleg prozódiai szempontból. A budapesti Filharmóniai Zenekart Ferencsik János vezényli, Judit: Palánkay Klára, Kékszakállú: Székely Mihály. Az LPX, 11001 jelzésű Hungaroton lemezről 1991-ben kompakt felvétel is készült, HCD 11001 jelzéssel.

A bemutatás során természetesen csak a prozódiai elemek értelmezésével foglalkozom, mellőzve mindazt, aminek kifejezését Bartók a zenekarra bízta. Nem kívánom érinteni a szigorúbban vett irodalmi vonatkozásokat sem, mint a tematika, a szerkezet vagy a kapuk szimbolikája, illetve a scenikai szempontokat, mint a fény szerepe a misztériumban, vagy az a tény, hogy Balázs a Várat a szereplők között sorolja fel. Figyelembe kell azonban vennem a színészeknek adott szerzői utasításokat, hisz ezek nagy segítséget nyújtanak a helyes (pontosabban a szerző által elképzelt) intonáció megállapításához.

Megjegyzéseim a következő példákhoz fűződnek (a zárójelben lévő számok a partitúra egyes szakaszaira utalnak):

1. (1 vége — 2)
Megérkeztünk. Íme lássad:
Ez a Kékszakállu vára.
Nem tündököl, mint atyádé. —
2. (9)
Ez a Kékszakállu vára!...
Nincsen ablak? — Nincsen erkély? (Bartók nem tekinti kérdéseknek)
3. (11)
Sír a várad! Sír a várad!

JUDIT

Jaj, szebb nálam, dúsabb nálam.

Az első szerzony lassan visszatér

A KÉKSZAKÁLLU



Másodikat délben leltem,



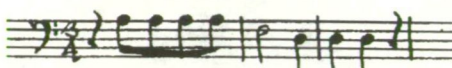
Néma égő arany délben,
Minden dél az övé most már
Övé nehéz tűzpalástja,
Övé arany koronája,
Minden dél az övé most már.

JUDIT

Jaj, szebb nálam, dúsabb nálam.

A második szerzony is visszatér

A KÉKSZAKÁLLU



Harmadikat este leltem,



Békés bágyadt barna este,

Övé most már minden este
Övé barna búpalástja
Övé gyöngyös koronája
Övé most már minden este.

JUDIT

Jaj, szebb nálam, dúsabb nálam.

A KÉKSZAKÁLLU

megáll Judit előtt. A negyedik ajtó becsukódik

Melléjük a negyedik állt
S nyitva a hetedik ajtó,
Nyitva váram mély örvénye.

JUDIT

Kékszakállu, megállj, megállj!

A KÉKSZAKÁLLU

Melléjük a negyedik állt
S nyitva váram legesmélye:
Örökörző álmkamra.

JUDIT

Jaj nem álmodsz Kékszakállu,
Vagyok szegény élő asszony.

A KÉKSZAKÁLLU

Melléjük a negyedik állt
Ő sem kopott, ő sem koldus
Bizony ő volt legszebb asszony.

JUDIT

◀

alkotva

Kékszakállu ne nézz így rám!

13. (101 vége)
Kékszakállu... Szeress engem.
14. (127)
Hajnalban az elsőt leltem...
15. (128)
Másodikat délben leltem...
16. (129)
Harmadikat este leltem...
17. (130—131)
Negyediket éjjel leltem...
18. (131 vége)
Kékszakállu, itt vagyok még!

4. (21)

Mért vannak az ajtók csukva?

5. (41)

Váram sötét töve reszket
Nyithatsz, csukhatsz minden ajtót.
Vigyázz, vigyázz a váramra
Vigyázz, vigyázz miránk, Judit.

6. (50—51)

Váram sötét töve reszket,
Bús sziklákon gyönyör borzong.
Judit, Judit. — hűs és édes
Nyitott sebből vér ha ömlik.

7. (52)

Add ide a többi kulcsot.
Oh be sok kincs! — Oh be sok kincs!

9. (75—76)

Lásd ez az én birodalmam,
Messze néző szép könyöklőm,
Ugye, hogy szép nagy-nagy ország?

10. Szép és nagy a te országod. (mereven
néz, szórakozottan)

11. (76)

Selyemrétek, bársonyerdők.
Hosszú ezüst folyók folynak
És kék hegyek nagyon messze.

10/a (76)

Szép és nagy a te országod.

12. (92 vége)

Csendes fehér tavat látok,
Mozdulatlan fehér tavat.

1. (1 vége — 2): A mű első énekelt szakaszában a Herceg a megérkezést konstata-
tálja, az énekmondat intonációja tökéletesen megfelel a beszédmondaténak, ami meg-
lepő, az az ereszkedés mértéke: egy teljes oktáv; ebből úgy hiszem, nem túlzás a megér-

kezés végzetes, vissza nem fordítható jellegének prozódiai kifejezését kiolvasni. A második mondat — a pont ellenére — befejezetlen, a vár leírásának első elemét képviseli, innen az enyhe emelkedés a végén. A bemutató formula (*Íme lássad*) nem rendelkezik különösebb melodikus relief-fel; a dallamsúcsok: kevésbé kiemelkedő az *Ez* névmáson, jelentősebb a *Kék-* szón, tökéletesen megfelelnek a nyelvi nyomtérteknek.

2. (9): Ez a példa nagyon tanulságos, hisz Judit Kékszakállú előbb idézett mondatát ismétli meg, de egészen más értelemben: Kékszakállúnál ennek a szakasznak közlemény értéke volt, Judit viszont csak mechanikusan, mintegy önmagának beszélve reprodukálja a Herceg szavait, miközben „tapogatódzva előre jön a fal mellett”. A mély regiszteren elhelyezkedő, kis hangközökből kialakuló mondatdallam tökéletesen megfelel a szorongás kifejezésének, ahogy azt FÓNAGY—MAGDICS, illetve FÓNAGY leírta (1967. 187—188: ‘szűkített hangterjedelem, lebegő hang, kis hangerő’; illetve: ‘forte réduction de la gamme mélodique’, 1983. 128). Ezek a megfigyelések természetesen nem elszigeteltek; FÓNAGY IVÁN következetesen hivatkozik FÉLIX TROJAN munkáira (*Der Ausdruck des Sprechstimmes*, 1952., illetve *Hypnotiseur*, 1960.); TROJAN nyomán jár, megjegyezve, hogy „ő volt az első fonetikus, aki megkísérelte az érzelemkifejezés hangos megnyilatkozásainak rendszeres leírását” (1983. 124). S itt ki kell térni arra a vitára, amely FÓNAGYÉK könyve körül a *NytudÉrt*. 67. számában (1969.) lezajlott.

BOROS REZSŐ szerint a beszéd magánhangzói „nem szabályosan rezgő zenei hangok, hanem változó amplitúdójú szabálytalan rezgésű zörejhangek”, de azért elismeri, hogy „alapos megfigyelés és önkritika segítségével meg lehet találni azokat a zenei hangokat, amelyek leghívebben tükrözik az elhangzott beszéd lejtését”, ugyanakkor leleplezi „a beszédvizsgálóknak zenei egyszerűsítésre, kikerekítésre való hajlamát” (79). Ilyen alapon súlyosan megkérdőjelezi FÓNAGY—MAGDICS lejegyzéseit, többek között a nehezen énekelhető hangközöket: „amit énekelni nehéz, — írja — azt mondani is éppoly kellemetlen.” (80.) Véleményem szerint ez nem elég erős érv, hisz a beszélő nem hangközöket akar kiénekelni, hanem többé-kevésbé zeneileg is értelmezhető hangközöket produkál érzelmi/értelmi állapotának melodikus kifejezése során. BOROS azt is a szerzők szemére hányja, hogy szinte ‘szándékosan mellőzi a mindennapi természetes hanglejtéseket’ (86).

A KÉKSZAKÁLLU



Negyediket éjjel leltem,



Csillagos, fekete éjjel.

JUDIT

Kékszakállu, itt vagyok még!

A KÉKSZAKÁLLU

Felhér arca sütött fénnyel,

Barna haja felhőt hajtott.

Minden éjjel övé most már.

A harmadik ajtó küszöbéről elhozza a koronát, palástot és ékszert.
A harmadik ajtó becsukódik

JUDIT

Kékszakállu nem kell, nem kell!

A KÉKSZAKÁLLU

Judit vállára teszi a palástot

Minden éjjel övé most már.

Övé csillagos palástja,

Csodacsillagos palástja.

JUDIT

Jaj, jaj Kékszakállu vedd le,

Vedd le csillagos palástom!

A második ajtó becsukódik



Ugyanebben a számban BARTÓK JÁNOS mérsékeltebb bírálata is olvasható. Ő is megállapítja, hogy „egy beszélőnek sincsenek »megbízható« tercei, kvártjai stb.», de azért elismeri, hogy „a jól alkalmazott zenei jelrendszer jobb híján mégis nyújt nagyjából való tájékoztatást a beszédintonációk menetéről” (89), s ilyen értelemben nem vonja kétségbe FÓNAGYÉK lejegyzésének hitelességét, de BOROSHOZ hasonlóan megkérdőjelezi az informátorok hangjelzését, „valamilyen rétegnyelvhez tartozó intonációt” (91) vél benne felfedezni.

Elismerve az idézett vélemények viszonylagos jogosultságát, mégis gyakran hivatkozni fogok FÓNAGYÉKra. Két okból: (1) mivel egy szöveg megzenésítéséről van szó, az említett „kikerekítés”, „leegyszerűsítés” rendkívül értékes átmeneti fokozatot képvisel a beszéd és az ének között, (2) a hibáztatott „rétegnyelvi” intonáció gyakorlatilag annyit jelent, hogy FÓNAGYÉK gyakran színészi beszéd alapján rögzíteték le dallamaikat, tehát olyan stilizált, tipizált, „kikerekített” beszédet írtak le, amely nagyon közel áll az énekhez. Meggyőződésem, hogy az avatott művészi és a hiteles tudományos megfigyelés, amely nagyon messze van a merev pozitívizmus-

tól, törvényszerűen egybeesik. Az operát hallgatva, néha szinte az az érzésünk, mintha Bartók ismerte volna FÓNAGYÉK munkáját.

Még csak annyit: színészi beszédet — nevezetesen Töröcsik Mari Dickens-előadását — VARGA IMRE is felhasznált néhány hónapja megjelent, értékes tanulmányában. Amikor csak lehet, rá is hivatkozni fogok, bár tény, hogy a *Kékszakállú* prozódijára vonatkozó koncepcióm kialakításában VARGA IMRÉNEK vajmi kevés szerepe volt. S ez végeredményben sajnálatos, de pótolható.

Ami egyébként a kottás lejegyzést illeti, van a zenében is példa arra, hogy a szótagoknak nincs állandó hangmagassága: ez a főként Schönberg által alkalmazott *Sprechgesang* (pl. a *Pierrot lunaire*, 1912.): a kottajegyek nem abszolút magasságot jelentenek, a lejegyzés csak megközelítően utal egy hangmagasságra, amelyet nem kell tartani, hanem emelkedő, illetve süllyedő tendenciával a megelőző, illetve a következő hanghoz kapcsolni. Az általánosabb fogalom a *Sprechstimme*, pl. Humperdinck *Königskinder* című mimodramájában (1897.) vagy Schönberg *Mózes és Aron*jában (1931.), amelyben a zeneszerző csak egy vonalat alkalmaz az öt helyett. Megemlítendő Berg *Wozzeck*-je is (1921.), amelyben 3 fajta előadásmód váltakozik: hagyományos ének és beszéd, valamint *Sprachstimme*.

3. (11): A megismételt mondat prozódiailag (tehát szemantikailag) nem azonos értékű: először felkiáltás (emelkedő, a végén szuszpenzív intonáció), majd rezignált megállapítás (ereszkedő terc, amelyet kis kvint követ): a dallam a mondat kulcsszavának (sír) zenei kommentárja, a sirást utánzó szótaghajlításokkal.

4. (21): A kérdés határozói jellegű kérdőszóval kezdődik, az intonáció tehát ereszkedő, de az *ajtók* szót kiemelő melodikus hangsúly mintha a türelmetlenséget érzékeltetné. (Levezethető egy felháborodást kifejező alapmondatból: *Képzeld/ becsukta az/ ajtókat!*)

5. (51): Kékszakállú felhívásában felismerhetők a gyengédség (FÓNAGY: 1967. 207—208), a szelídség (210—211), illetve a figyelmeztetés (223—225) dallamai. Ha jól megfigyeljük a két szereplő mondatdallamait, kiderül, hogy Kékszakállú a szó minden napj értelmében énekel, uralkodik a kifejezésen, ezzel szemben Judit sír, zokog, követelődzik, könyörög, énekmódora hisztériás jeleket mutat. FÓNAGY IVÁN és MAGDICS KLÁRA még nevezetes, 1967-ben megjelent könyvüket megelőzve nagyon érdekes cikket közöltek a *NyK.* 1963-as első számában *Az érzelmek tükröződése a hanglejtésben és a zenében címen* (102—135). A 127. lapon, miután megállapították, hogy a tonalitásnak a természetes beszédben nincs semmi jele, a következő rendkívül figyelemreméltó megjegyzést teszik:

„A kottázott beszédben (...) az ún. disszonáns hangközök (kis szekund, bővített kvart, azaz szűkített kvint) gyakoribbak a konszonáns hangközöknél (terc, tiszta kvart, kvint). A dallamosnak érzett zenében (viszont) a disszonáns hangközök viszonylag ritkák.”

Visszatérve a Kékszakállú partitúrájára, itt Judit szólamában igen gyakoriak a disszonáns hangközök, hangcsúszásokkal, előkéekkel tűzdelve, nem beszélve a Kodály említette irracionális időviszonyokról. Judit énekmódora közelebb áll az érzelmekkel telített természetes beszédhez, ha jelentősen stilizált formában is, ezt a beszédet képviseli. Kodály nyilvánvalóan erre gondolt, amikor a „természetes hanglejtés zenévé fokozása”-ról beszélt emlékezetes ismertetésében.²

6. (50—51): Ismét Kékszakállút fogjuk hallani, most a vágy, az érzékiség, a csábítás mondatdallamait idézve (FÓNAGY: 1967. 198—199, 225).

7. (52): Kell-e meggyőzőbb kontraszthatás, mint ez a türelmetlen, hisztériás kifakadás?

8. (54): Ezt a mondatot FÓNAGY—MAGDICS is idézi (1967. 270) a következő kommentárt fűzve hozzá: „A magasról hirtelen mélyre hulló dallam a zenében is kifejezheti a meglepetést.”

9—10—11. (75—76): Mint tudjuk, ez a mű csúcsa, ugyanakkor a kontraszt Kékszakállú és Judit között itt a legkiélezettebb. A Herceg büszkén, öntelten énekel (a megfelelő mondatdallamokra lásd FÓNAGY: 1967. 215—216), miközben „Judit mereven néz ki, szórakozottan”, a dallammal az ellenkezőjét mondja annak, amit a mondat szavai jelentenek. Ezt a jelenséget FÓNAGY francia munkájában (1983. 238) a következőképp fogalmazza meg: „transfert mélodique comme contrepont”; kedvenc példája: az „Igazán remek” mondat Artur Miller *Egy utazó halála* című szindarabjából.³

12. (92 vége): Meditativ, de rossz hírt, eseményt elővételező dallam, s ezt be is igazolja a drámai valóság: a tó könnyel van tele. A két vers melódiájának mechanikus azo-

nossága: ereszkedő kvart ereszkedő kvintváltással megismételve, jól érzékelteti Judit gépies magatartását, ami szintén a meditálás egyik jele: a beszélő magába zárkózik, beszédének egyszerre címzettje és feladója.

13. (101 vége): A zene alig stilizálja ezt a szenvedélyes vészkiáltást.

14—18. (127—131): Mielőtt e részlet elemzésébe kezdenék, Kodály *Jézus és a Kufárok* egyik jellegzetes részére szeretnék utalni: „*És kötélből ostort fonván kihajtá őket a városból.*” Azt hiszem, nyilvánvaló, hogy ebben a részletben a zenei dal-
lam a mondat úgynevezett „aktuális tagolásának” intonációját követi. A mondat két részből áll: „És kötélből ostort fonván”, ez a téma, a második rész: „kihajtá őket a városból” a rémával kezdődik, s ez egybeesik a dallamcsúccsal. Ha jól megfigyeljük, Kodály dallama bizonyos, némiképp „törölt” módon a mondat mélyszerkezetére is rávilágít, hisz a témán belül az „ostort fonván” szócsoport is kap hangsúlyt, ami a felszíni szerkezetben elfogadható emfázisnak tekinthető, hasonlóképp a rémaszerkezet „városból” eleme is hangsúlyozható, de ami lényeges: Kodály dallama ennek ellenére nem zavarja meg a mondatban megnyilatkozó tényleges hierarchiaviszonyokat. Nos, Bartók operájában a volt hitvesek bemutatása hasonlóan követi az aktuális tagolás természetes intonációját: az első hitvest bemutató mondat témája az időhatározó: „hajnalban” a többieké a hitveseket képviselő tárgyesetek: „másodikat”..., „harmadikat”..., „negyediket”... Ha elfogadjuk annak a konvenciónak az érvényességét, hogy a zenében — a kodályi szellemben és technikával megszerkesztett zenében — a hangsúlyosság a dallamcsúcsokhoz vagy legalábbis a hangsúlyos szótagot követő dallamereszkedéshez (s ez lehet minimális is!) kapcsolódik, akkor a *Kékszakállú* utolsó részében némi rendellenesség tapasztalható. A harmadik és negyedik hitves bemutatását tartalmazó mondatok főhangsúlyos része az „este”, illetve az „éjjel” szó. Nos, mindkét szó mélyebben hangzik a környezetéhez képest, sőt az „éjjel” szót dallamemelkedés követi, amely így az állítmányt emeli ki: „leltem”. Úgy gondolom viszont, hogy ennek a látszólagos prozódiai „hibának” egy magasabb szemantikai szinten, nem a mondattagok, hanem a mondatok egymáshoz kapcsolódásának szintjén lehetséges elfogadható magyarázatát adni. Elvileg elképzelhető, hogy Bartók azért helyezte mélyebbre az *este* és az *éjjel* szavakat, hogy ily módon a sötétséget érzékeltesse, de ezt én nem tartom valószínűnek, hisz az efféle „szófestés” a rossz szavalkó modorosságára emlékeztet, akik a *suttog* ígét suttogják, a *dörgést* dörgik, az *édes* szót mézesmázosan igyekeznek kiejteni. Szerintem Bartóktól az ilyen olcsó megoldások teljesen idegenek. Az igazi magyarázatot abban kell látnunk, hogy a „leltem” állítmány a végleges szakítást jelenti Kékszakállú és Judit között. Judit megdöbbenve kénytelen hallani, hogy múlt időben beszélnek róla („Te voltál a legszebb asszony”), innen a kétségbeesett felkiáltás: „Kékszakállú, itt vagyok még”. De a misztérium világában már az éjjel uralkodik: „És mindig is éjjel lesz már...”

* * *

Bartók műve a népdalokból is közismert íves: A B A szerkezet iskolapéldája. Talán nem számít szentségtörésnek, a szokványos tudományos érvelés megcsúfolásának, ha előadásomban én is visszatérek a kiindulópontához: Kodály értékeléséhez a Kékszakállút illetően. Ha sikerült szavait kielégítő módon illusztrálnom, elértem célomat.



Jegyzetek

1. „A hangsúlyélmény felkeltésében a hangmagasság radikális változása helyettesítheti a hangerőtöbbletet (vö. BOLLINGER: 1958., 1978a.). GÖSY MÁRIA kísérletei arról tanúskodnak, hogy a hangsúly felismerésében a magyar hallgató számára is a hangmagasság értékei a legfonosabbak (vö. még KASSAI: 1981.). Ha viszont a beszélő szempontjából vizsgáljuk a hangsúlyt, az összetevők aránya olyan mértékben eltérő lehet, hogy célszerűbbnek látszik artikulációs megoldást keresni.” (VARGA: 1993. 15—16.)
2. VARGA (1993. 16—17) terminológiáját használva, a két főszereplő esetében különböznek az „egyéni prozódikus keretek”, amelyek „tájékoztatnak a beszélő neméről, koráról, testi felépítéséről (...) általános kedélybeli sajátságairól és személyiségtypusáról.”
3. VARGA (*op. cit.* 24) is megjegyzi: „hogya a semlegesség nem »semmi«, rögtön kiderül, ha olyan helyzetben élünk vele, ahol pl. örömteli lelkesedést várnak tőlünk.”

Irodalomjegyzék

- BALÁZS Béla:
1960. *A Kékszakállu herceg vára*, Magyar Helikon, Budapest.
- BARTÓK Béla:
1963. *Herzog Blaubarts Burg — Bleubeard's Castle*, Universal Edition.
- BARTÓK János:
1969. A beszéddallam jegyzésének kérdéseiről. *NyudÉrt.* 67. 88—92.
- BÓKA László:
1960. Utószó. *A Kékszakállu herceg vára*, Magyar Helikon, Budapest, 59—75.
- BOROS Rezső:
1969. A magyar beszéddallam jegyzése, *NyudÉrt.* 67. 76—87.
- FÓNAGY Iván:
1983. *La vive voix*, Payot, Paris.
- FÓNAGY Iván—MAGDICS Klára:
1963. Az érzelmek tükröződése a hanglejtésben és a zenében, *NyK.* 102—135.
1967. *A magyar beszéd dallama*, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- JAKOBSON, Roman:
1960. *Hang — Jel — Vers*, Gondolat, Budapest.
- KODÁLY Zoltán:
1964. *Visszatekintés I—II*. Zeneműkiadó, Budapest.
- LÁSZLÓ Zsigmond:
1961. *Vers és dallam*, Zeneműkiadó, Budapest.
- MOREUX, S.
1954. *Béla Bartók*, Richard-Massé, Paris.
- NYÉKI Lajos:
1962. Le Château de Barbe-Bleue de Balázs—Bartók et la psychanalyse, *Cahiers d'Etudes Hongroises*, 4. 31—47.
- VARGA Imre:
1993. A magyar beszéddallamok fonológiai, szemantikai és szintaktikai vonatkozásai, *NyudÉrt.* 135.

BALÁZS—BARTÓK'S BLUEBEARD'S CASTLE: A LINGUIST'S SKETCH

LAJOS NYÉKI

According to a general opinion dating up to the Kodály's report written at the moment of its creation (1918), the Bluebeard's Castle is a significant sample of the perfect musical translation of the Hungarian prosody. Studying some meaningful parts of this work, and on the base of texts written by Iván Fónagy (1983), Fónagy—Magdics (1963, 1967), László Zsigmond (1961) and László Varga (1993), the author propounds to enlighten the relevant nature of Kodály's assertion, while considering more specifically the everyday language's expressive melodies and the functional prospect of the statings (topics — comments).

ÖTLETEK A TÁNC TEXTOLÓGIAI ELEMZÉSÉHEZ

KÖNCZEI CSILLA

„Egy nép kultúrája szövegek együtteseként fogható fel. Ezek a szövegek maguk is további szövegekre bonthatók le, amelyeket az antropológus azoknak a vállá fölé hajolva próbál kiolvasni, akik ezeket a szövegeket ténylegesen birtokolják.”¹

(Clifford Geertz)

Bevezetés

A kultúra antropológiai vizsgálata maga is egyfajta sajátos(an lehetetlen) szöveg-elemzés. Szövegelemzés, hogyha a kultúrát multimediális kommunikátumok (szövegek/textusok) rendszerének fogjuk fel.

Sajátos(an lehetetlen), mivel:

minden kulturális közösség sajátos kommunikációs közegeket (médiumokat) alakít ki, s ezért nem alkalmazhatunk semmilyen előre definiált kategória-rendszert ezekre nézve. Az egyes médiumok ugyanis jellegükben, minőségükben nagyon különbözhetnek egymástól, még hogyha kommunikációs csatornáik azonosak is.² A kultúra vizsgálata így elvileg csak konkrét (multimediális) szövegek elemzéséből indulhatna ki; és mivel:

az antropológus általában külső megfigyelő marad, más kultúrák vizsgálatánál (ez a más kultúra lehet akár saját kultúrájának egy réteg- vagy szubkultúrája is) ráadásul egy kulturális „outsider” is, aki arra a lehetetlen dologra vállalkozik, hogy levetkőzze a maga sajátos etnocentrikus látásmódját, és belülről próbálja megragadni a vizsgált kulturális közösség fogalmait, kategóriáit.³

A „szöveg interpretációja” így antropológiai szemszögből amolyan az „interpretáció interpretációja” kellene hogy legyen, tehát

a kulturális szövegek antropológus kutatója a szövegek funkcionális beágyazottságának a kommunikációs-specifikus interpretációjára vállalkozik, ahol az elemzés során a (szöveg)alkotó, -befogadó sajátos fogalmi kereteit próbálja megragadni a szöveg szociokulturális kontextusának a figyelembevételével.⁴

Mivel az elemzés során a kutató maga is a szöveg befogadjává válik, és nem rázhatja le magáról előítéleteit, ismereteit, érzéseit, legalább tudatosítania kell, hogy ezek korántsem azonosak azoknak az ismereteivel, érzéseivel stb., akiknek az adott kommunikátum valóban szól, és így „illetékes” befogadói a szövegnek. A lehetőségekhez mérten erről az „illetékes” befogadásról kellene fogalmat alkotni.

És mivel ez egy lehetetlen vállalkozás tárgyát képezi, mint minden szövegelemzés,

minden kultúraelemzés is, egy szubjektív szöveginterpretáció marad: egy a lehetséges sok közül.

A fentiekből az is következik, hogy az az intuitív tudás, amit mi, akik egyfajta nyugat-európai típusú kultúrán nőttünk fel, a táncról alkotunk, nem terjeszthető ki a különböző kultúrákban táncnak (vagy nem táncnak) nevezett kommunikátumokra. A különböző kultúrájú népeknek ugyanis nagyon különböző fogalmaik lehetnek a „táncszövegekről”.

A kulturális különbözőségek miatt tehát nagyon nehéz lehet a táncot egyetemes érvennyel definiálni.

A tánc kutatás tárgyának egyik lehetséges megközelítési módja egy olyan általános fogalmi keret bevezetése, ami egységes szempontokat ad az egyes konkrét (tánc) kommunikátumok elemzéséhez. Ez a fogalmi keret annyira általános kell hogy legyen, hogy segítségével bármilyen kultúra „táncait” modellálni lehessen. Egy ilyen lehetséges keretet nyújthat a multimediális szemiotikai textológia, amennyiben ez a tudomány az általános humán kommunikációval kíván foglalkozni.

A dolgozat további része azokat a kérdéseket és ötleteket tartalmazza, amelyek egy antropológiai szemléletű tánc kutatással mint a multimediális szemiotikai textológia részével kapcsolatban vetődtek fel bennem.

A kérdések a következő gócbokba csoportosíthatók: A) olyan kérdések, amelyek a táncsal mint a kinezikus szemiotikai textológia kutatási témájával kapcsolatban merülnek fel; B) és olyanok, amelyek a táncsal mint a multimediális szemiotikai textológia kutatási témájával kapcsolatban tehetők fel.

A)

1. Hogyan lehet a különböző táncos jelrendszereket szemiotikai rendszerként elemezni, azaz hogyan ragadhatók meg ezekben a jelrendszerekben az általános humán kommunikációra érvényes működési törvények?

2. Hogyan lehet elemezni a táncon kívül létező többi kinezikus jelrendszert, hogyan viszonyulnak ezek a rendszerek egymáshoz és a tánchoz?

3. Mi(k) az(ok) a fő jegy(ek), ami(k) megkülönbözteti(k) a táncos jelrendszereket a többi kinezikus jelrendszertől, azaz mi(k) az(ok) a fő intenció(k), ami(k) a táncos szövegeket táncalkotásokká teszi(k)? Milyen összefüggések vannak a táncok, az egyéb kinezikus jelrendszerek és a természetes mozgás között? Milyen lényegi szempontokat kell figyelembe venni a táncszövegek elemzésekor?

4. A kinezikus notációs rendszerek mennyiben segítik elő, illetve mennyiben befolyásolják a táncszöveg interpretációját? Egyáltalán, hogyan viszonyul a tánc notációja annak fizikai arculatához?

B)

1. Milyen analógiák vannak a táncos jelrendszerek és más, nem kinezikus jelrendszerek között (különös tekintettel a verbális nyelvre), az összehasonlító elemzésekkel milyen pánszemiotikai jegyek fedezhetők fel?

2. A multimediális kommunikátumokban a tánc milyen más médiumokhoz kapcsolódhat, és hogyan?

A kérdések

A)

1. Ha a „táncnyelveket” szemiotikai rendszerként akarjuk elemezni⁶, tudnunk kellene, hogy ezek a „nyelvek” milyen elemekből állnak. A kérdés részben a szövegek szegmentálására vonatkozik, azaz arra, hogy mi számít egy jelentésegységnek a különböző táncnyelvekben, részben pedig a jelek minőségére.

A táncszövegek szegmentálása több szempontból is problematikus. Egyrészt nem egyértelmű, hogy az összes táncnyelv diszkrét jelekből áll, bizonyos táncok valószínűleg „összefolyó”, nem elhatárolható elemi egységekből épülnek fel.⁷ Ezért nem minden esetben szerencsés a táncszövegeket a verbális nyelv analógiájára szegmentálni.⁸ (A mondat—szó—hang mintájára.)

Másrészt mivel a tánc kompozicionális elemei többnyire nem verbalizálható jelentésegységek, és ezek az elemek a konvencionalizáltság nagyon különböző fokain állhatnak, nemigen van módunk ellenőrizni, hogy saját szegmentációnk mennyire vág egybe a táncos saját szegmentálásával. A szegmentáció ezért interpretáció kérdése. (A 3. pontban ennek a kérdésnek más vetülete is felmerül.)

A táncos jelrendszereket szimbolikus jelrendszereknek foghatjuk fel, amennyiben a jelek alkotását és használatát konvenciók szabják meg⁹. További vizsgálat tárgyát képezik az olyan kérdések, mint: beszélhetünk-e a táncok esetében a tisztán szimbolikus jeleken kívül más minőségű jelekről, azaz beszélhetünk-e ikonikus, illetve indexikus jelekről például a pantomimikus-mimetikus, illetve az úgynevezett expresszív jellegű táncoknál. Tehát milyen tartalma van annak a megkülönböztetésnek, amit az úgynevezett absztrakt vagy „tisztá” táncok és más jellegű táncok között szoktak tenni?

A szemantika kérdéskörébe tartoznak a jelentéskonstituálás problémái is. Egyáltalán mit érthetünk jelentésen a táncok esetében? Bár a legtöbb táncnak valószínűleg pusztán nem verbális jelentései vannak, léteznek olyan táncok, amelyeknek igenis lehetnek verbális jelentései is (például a klasszikus indiai táncoknál előfordulnak olyan táncmotívumok, amelyeknek kodifikált verbális jelentései vannak¹⁰), továbbá a nem verbális jelentéseknek is lehetnek verbalizálható részei.¹¹ Minden verbalizáció, ami a táncosoktól, táncalkotóktól származik, fontos lehet konceptualizációjuk megismerésére nézve.

Ha a táncokat szemiotikai rendszereknek fogjuk fel, más kérdést is feltehetünk. Meddig húzódnak egy táncos szemiotikai rendszer határai, azaz mi számít egy rendszernek? (Vagy ha a kérdést a verbális nyelv analógiájára képzeljük el, mi számít egy nyelvnek?) A vizsgálat természetesen itt is csak konkrét tánckommunikátumok elemzéséből indulhat ki, nem alkalmazhatunk ugyanis külső (földrajzi, a verbális nyelv használatát illető stb.) kritériumokat. Egyáltalán nem biztos például, hogy a verbális nyelvi közösségek törvényszerűen egybeesnek egy táncos jelrendszer használóinak a közösségével. Mivel a tánc a nem verbális kommunikáció eszköze, meglehetnek a maga sajátos, a verbális nyelvi közösségektől eltérő kommunikációs közösségei.

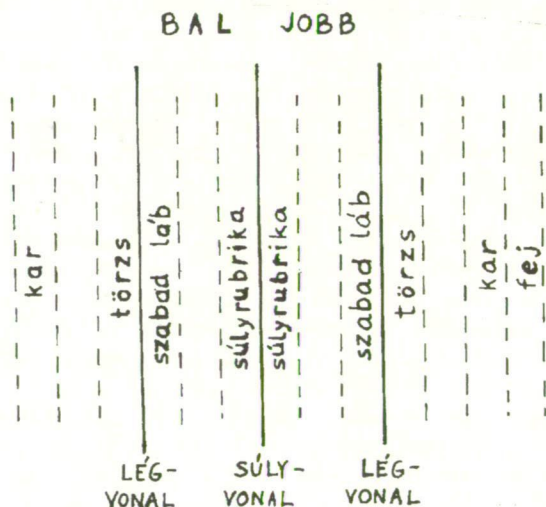
A konkrét szövegek elemzéséből vonatkoztathatjuk el azokat az elveket is, amelyek egy-egy táncos szemiotikai rendszert működtetnek. Meg kell különböztetnünk a táncok kompetencia és performancia szintjét. A statikus strukturális elemzéseken túljutva, kérdéseket kellene feltennünk a táncos alkotással, a táncos gondolkodással kapcsolatban, azaz az egyes rendszerek működésével kapcsolatban. Meg kellene tehát alkotni a különböző táncos szimbólumrendszerek grammatikáit. Ehhez azonban a jelek

közötti strukturális viszonyok vizsgálatakor különbséget kellene tennünk a szintagmatikus viszonyok (amelyek a kommunikációs folyamatnak az idődimenziójában hatnak) és a paradigmikus viszonyok között (amelyek mintegy időn kívül léteznek a táncos kompetenciájában)¹². A különböző paradigmák felállításával talán többet tudhatunk meg az egyes elemek közötti logikai viszonyokról, ami a tánc megismerésén kívül az általános emberi gondolkodásról alkotott tudásunkra nézve is érdekes lehet¹³.

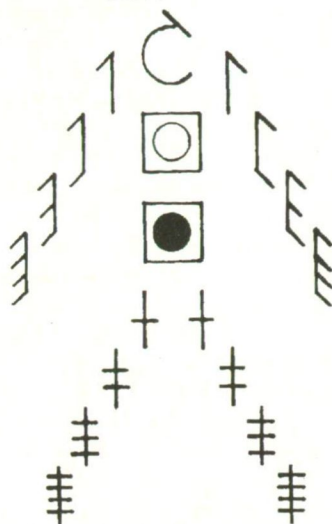
A táncok fizikai megjelenési formája nem valami mindenki számára egyformán adott objektum, hanem a szemioízis része, egy mentális képnek a megvalósulása¹⁴. A táncelemek (motívumok) osztályozási kísérleteinél, a motívumok közötti rokonsági fokok megállapításánál, a variálódások vizsgálatánál tehát figyelembe kell vennünk, hogy a táncosok tudatában ilyen mentális képek élnek, a rendszerszerű összefüggések ezek között az „elvonatgondolatok” között vannak, és nem azok fizikai megjelenési formái között. Ezért tévesek azok a motívumosztályozási rendszerek, amelyek csak a felszíni formák között keresik az összefüggéseket.¹⁵ Hasonló jelentésű vagy tartalmú mozdulatgondolatoknak is lehetnek ugyanis egymástól eltérő megjelenési formái, amelyek között, ha csak a felszíni forma síkjában végezzük az összehasonlítást, nem tudjuk kimutatni a rokonságot. (Ugyanazt a mozdulatgondolatot el lehet táncolni például kézzel is, lábbal is anélkül, hogy tartalma teljesen megváltozna.)¹⁶

Az egyes táncmotívumok lényegi mozzanatainak a kiválasztásánál, valamint az egyes táncmotívumok közötti kapcsolatok megállapításakor is — a lehetőségekhez mérten — figyelembe kell vennünk a táncosok, táncalkotók saját koncepcióit. A befogadó ugyanis mindig aszerint alakítja ki a maga mentális képeit, hogy mit tart relevánsnak az általa érzékelt fizikai formából. (Az elemző-kutató számára valószínűleg teljesen más dolgok lesznek relevánsak, mint az alkotó-befogadó számára.)¹⁷

2. Ha abból indulunk ki, hogy még a legelemibb természetes emberi mozgás (étkezés, szeretkezés stb.) sem pusztán biológiai jellegű, bármilyen emberi mozgás lehet



1. ábra
Kinagyított vonalrendszer



2. ábra
Az alap testrész- és ízületjelek

a kinezikus szemiotika kutatási tárgya¹⁸. A különböző hétköznapi emberi mozgások is jelrendszerekként működnek, nemcsak olyan értelemben, hogy mint befogadók jelként értelmezzük azokat, hanem úgy is, hogy a mozgást végző ember maga is jelentésekkel tölti meg mozdulatait. (Az ember mozgása jelölheti egyrészt saját egyéniségének, hangulati-érzelmi állapotainak bizonyos tartalmait, ezenkívül utal szociokulturális környezetére is stb.) — Az ábrákat a 29. jegyzet kommentálja.

Ha elfogadjuk azt az alapvetést, hogy mindenféle emberi mozgásnak kulturálisan meghatározott jelentése van, minden olyan kérdés, ami arra vonatkozik, hogy hogyan lehet elméleti úton különválasztani az egyes kinezikus jelrendszereket egymástól, és hogyan lehet megragadni az egyes kinezikus jelrendszerek sajátos megkülönböztető jegeit, még bonyolultabbá válik.

Érdekeseek lesznek ezek a kérdések a tánc kutatás szempontjából is, ha azokat a jellemzőket keressük, amik a táncot táncá teszik, és megkülönböztetik minden más jelrendszertől.

Bár intuitíve tudjuk, hogy a tánc teljesen más minőségű, mint a többi kinezikus jelrendszer, az egyes konkrét kérdések feltevésekor kiderül, hogy igen sok közös vonásuk lehet. Ha például a táncokat szimbolikus jelrendszerekként határozzuk meg, ezzel még nem határoltuk el az olyan szimbolikus kinezikus jelrendszerektől, mint amilyenek például a gesztusnyelvek, különösen a süketnémáké.

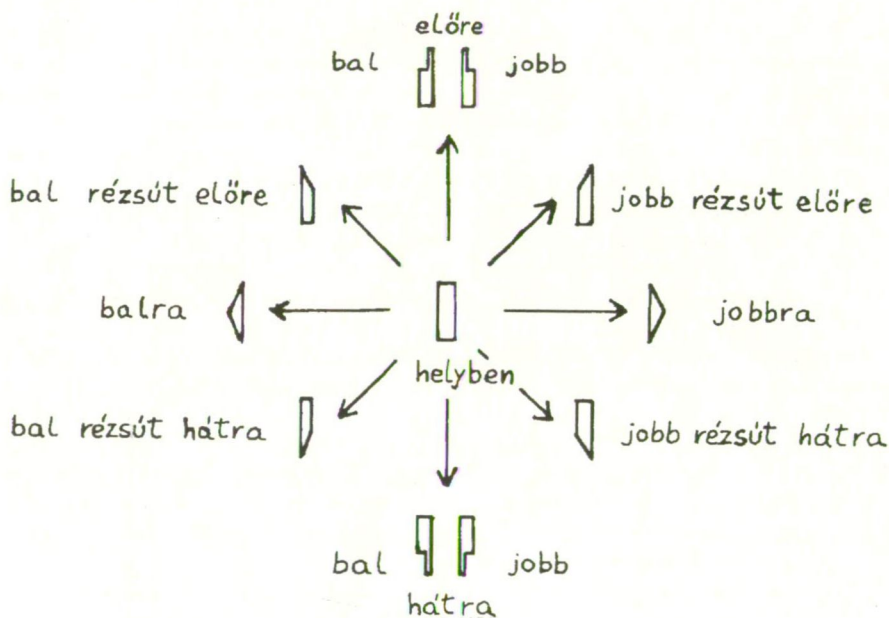
Ha a stilizáltságban látjuk a tánc lényegi vonását, hogyan különböztethetjük meg akkor a táncot az olyan stilizált mozgásnyelvektől, mint amilyen például a katonai mozgásnyelv (díszlépés, vigyázállás, bokázás stb.) vagy az egyes sportok mozgásnyelve? ¹⁹

Ha pedig arra gondolunk, hogy a valóságban a különböző táncok igen gyakran tartalmazhatnak olyan mozgáselemeket, amik más kinezikus rendszerekből származnak (akár gesztusnyelvekből, akár más stilizált mozgásrendszerekből, de szerepelhetnek a táncokban teljesen hétköznapi mozgások is, amelyek lehet, hogy fizikailag semmiben sem különböznek hétköznapi előfordulásuktól), a kérdés még jobban összekuszálódik.

Valószínű tehát, hogy a tánc milyenségét nem annyira mozdulatanyaga milyenségében kell keresnünk, hanem abban a fő intencióban, ami a tánckommunikátumok megalkotását vezérli, és kommunikátumok strukturáltságában, amit szintén ez a fő intenció határoz meg. (Erről bővebben a következő pontban lesz szó.)

Az egyes kinezikus jelrendszerek tipológiai vizsgálata mindenképpen érdekes lehet a tánc kutatás számára, mivel ezek által több fény derülhet a közös vonásokra, az esetleges közös elemekre. Ezenkívül különösen izgalmas lehet egy-egy kulturális közösség kinezikus jelrendszereinek összefüggő vizsgálata. Ezekből a vizsgálatokból tudhatjuk meg, hogy hogyan épül fel egy konkrét közösség kinezikus kommunikációjának a hálója, az egyes jelrendszerek között milyen összefüggések vannak, mik azok az esetleges stílusbeli vagy más jellegű vonások, amik több, esetleg az összes kinezikus jelrendszerre kiterjednek.

3. Arra a kérdésre, hogy milyen intenciók határozhatják meg a különböző táncok létrejöttét, végtelen számú válasz érkezhethet. De ha a kérdést annyira általánosítjuk, hogy intenciókon olyanokat értünk, amik az egyes kommunikátumok létrehozásakor fellépő általános kommunikációs funkciók kiválasztására irányulnak, talán rákérdezhetünk vele a tánc leglényegibb (?) vonására.



3. ábra
Az alapirányjelek

Ha ugyanis úgy tesszük fel a kérdést, hogy a JAKOBSON-i kommunikációs funkciók közül (emotív, konatív, referenciális, poétikai, fatikus, metanyelvi)²⁰ melyik az, amelyik az összes többi kinezikus jelrendszertől eltérően csak a táncban válik dominánssá, akkor egyértelműen a poétikai funkcióra esik a választásunk. Ebből a pontból kiindulva építhetünk fel ugyanis egy esetleg termékeny munkahipotézist, amely szerint az egyes táncos kommunikátumokat kinezikus poétikai szövegekként modellálhatjuk. A poétikai terminust természetesen nem a szó nyugat-európai artistikus értelmében kell használnunk, tehát a műköltészetre szűkítve, hanem a fogalomnak az emberi kommunikációra vonatkoztatott, teljesen általános jelentésében, ami szerint a poétikai közlemény olyan attitűd eredményeként jön létre, amely magára a közlemény struktúrájára koncentrált, és a kommunikációs aktus minden más funkcióját másodlagossá teszi²¹.

Azok a vizsgálatok tehát, amelyek a különböző táncok létrehozásának specifikus, partikuláris okait kutatják, másodlagos intenciók keresésére irányulnak. Lehet egy tánc termékenységaró, udvarló jellegű, mutatványos, politikai célzatú, túlvilági lényeket befolyásoló, erősítheti a társadalmi szolidaritást, de ezek a tartalmak a poétikai funkció elsődlegessége miatt mind háttérbe szorulnak, másodlagossá válnak, és a poétikai funkció meghatározó jellege miatt képletessé is²². A poétikai szövegek — és így a tánc is — ugyanis nem a normális, hétköznapi, hanem az esztétikai szférában mozognak, ahol nem léteznek konkrét, köznapi jelentések, praktikus célok²³.

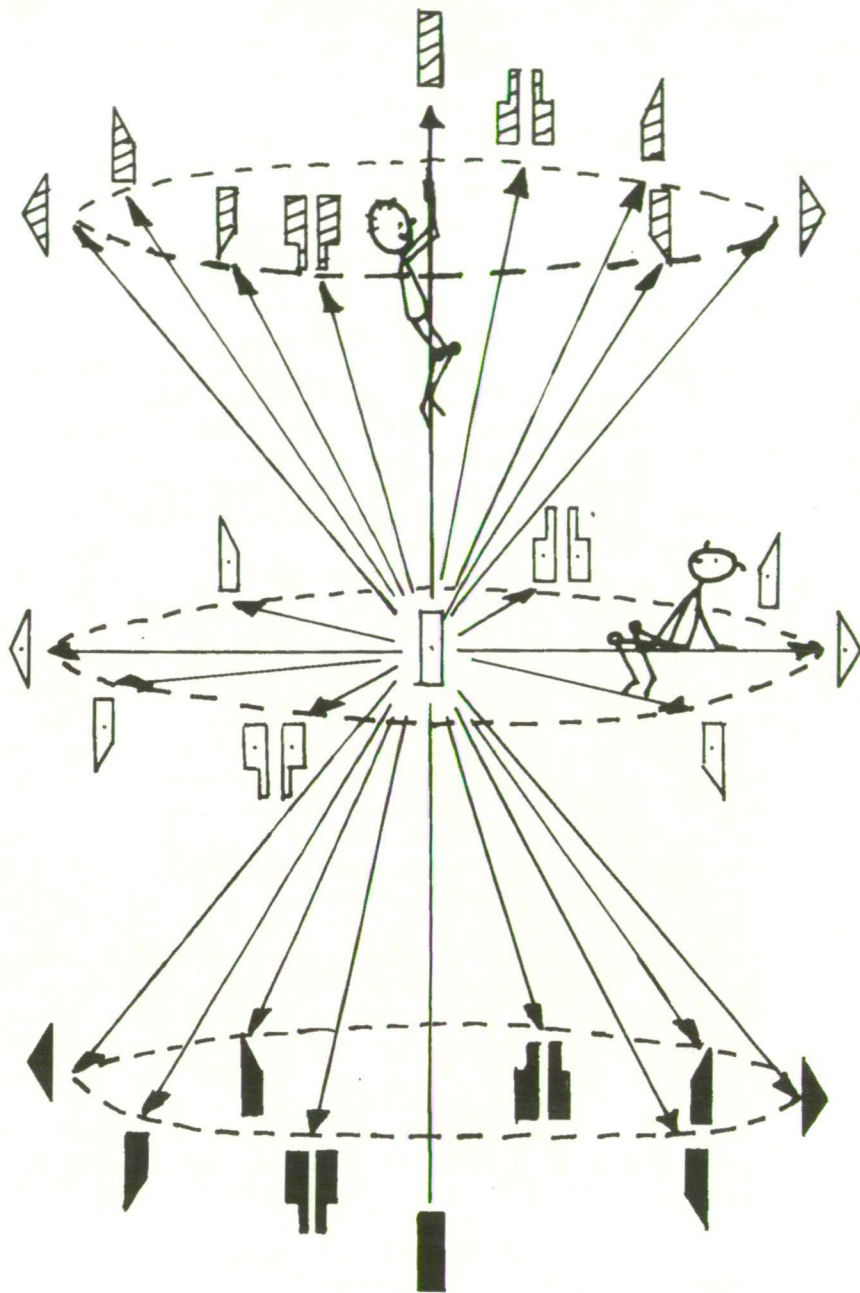
A poétika sajátos törvényei szerint ezért a táncokba esetleg beépült természetes hétköznapi mozgások („idézetek”) is „átértelmeződnek”, jelentésváltozásokon mennek keresztül. A különböző „természetes” mozgásnyelvek és a táncok között azonban általában véve nincs olyan összefüggés, mint amilyen a természetes verbális nyelvek és a verbális poétikai szövegek között létezik. A táncok ugyanis nem támaszkodnak olyan módon a természetes emberi mozgásnyelvekre, és más jellegű kinezikus jelrendszerekre, hogy azoknak képletessé, áttételes, másodlagos jelentéseit fejeznék ki. Legalábbis semmiképpen sem úgy, mint ahogyan a természetes nyelvi elemekből álló struktúrák másodlagos modelláló rendszerek (így például nyelvi műalkotások) hordozói is lehetnek²⁴.

Arra az elméleti kérdésre tehát, hogy hogyan viszonyulnak a poétikai kinezikus rendszerek a többi kinezikus jelrendszerhez, és hogy használhatjuk-e a tánc esetében a „másodlagos modelláló rendszer” definíciót, valószínűleg csak konkrét elemzések alapján adhatunk válaszokat.

Ha a táncokat poétikai kommunikátumoknak fogjuk fel, elemzésükben újabb szempontokat kell behozni. Meg kell ugyanis különböztetnünk a táncszövegek szintaktikai organizációját metriko-ritmikai organizációjuktól. A szintaktikai-szemantikai egységek ugyanis korántsem esnek törvényszerűen egybe a metrikai egységekkel²⁵. Ha a két organizáció közötti különbséget előre tudatosítjuk a szegmentáció folyamatában, talán nem fog annyira befolyásolni a metrikai lüktetés.

Ha a táncokat poétikai szövegekként elemezzük, a táncokban oly gyakori ismétléseket, visszatéréseket többé nem úgy fogjuk fel, mint a hétköznapi közlemények redundanciáit, hanem fontos poétikai eszközökként, amelyek a táncforma kohézióját erősítik²⁶.

Ugyancsak ebben az értelmezésben a szabályozottabb és szabályozatlanabb táncformákat a poétikai organizáció különbségeiként foghatjuk fel (a szabad versformák — kötött versformák analógiájára).



4. ábra
A tér huszonhét alapiránya

4. Mindeddig nem derült ki, hogy tulajdonképpen mit is tartunk a táncelemzés tárgyának. Nem világos ugyanis, hogy amikor a tánckommunikátumok szemiotikai, poétikai stb. elemzéséről beszélünk, valójában mit tartunk kommunikátumnak/szövegnek: a tánc tűnékeny folyamatát, vagy annak „befagyasztott” notációs formáját²⁷. A fentebb említett elemzések számára nyilván csak a lejegyzett táncok közelíthetők meg, de tudnunk kell, hogy ez lényegileg különbözik eltáncolt megjelenési formájától (formáitól). A tánc mint kommunikációs folyamat ugyanis csak a maga múltó fizikai formájában létezik, olyan értelemben sohasem „olvasunk” egy táncot, mint ahogyan például egy verset olvasunk. A táncok valódi (kommunikációs-specifikus) appercepciója, befogadása, de a legtöbb esetben alkotása is tehát a „szóbeliség” törvényei szerint történik, míg az elemzés alá vetett „írott” szöveg appercepcióját az „írásbeliség” határozza meg.

A tánc notációja ezenkívül több sajátos problémát vet fel.

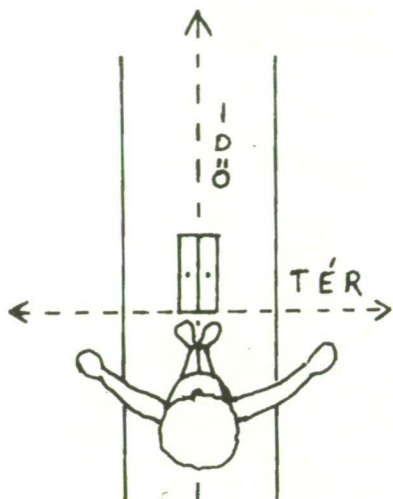
A táncjelírás kezdetei csak a XV. századig nyúlnak vissza (a legkorábbi adataink ebből a századból származnak), és a mai napig nem beszélhetünk a tánc olyan széles körű és annyira konvencionalizált írásbeliségéről, mint amilyen például a verbális vagy a zenei nyelvek esetében kialakult (nyilván a hagyományos betű-, illetve kottairásra gondolok)²⁸. A legelterjedtebb mozdulatírás a LABÁN-kinetográfia²⁹ (a továbbiakban mindig erre az írásrendszerre fogok utalni), de amikor a tánc notációjáról beszélünk, mindig számolnunk kell azzal, hogy ezzel párhuzamosan több notációs rendszer létezik, amelyeket különböző koncepciók alapján dolgoztak ki³⁰. A notációs rendszerek szemléletmódjának mindegyike nyilván meghatározó tényező használoik mozdulat-appercepciójára nézve.

A táncjelírás viszonylagos bonyolultsága miatt (a mozgásnak nemcsak térbeli, hanem időbeli kiterjedését is jelölni kell, nem beszélve a dinamikai és intencionális vonatkozásokról, ráadásul a mozgás többnyire többszólamú) a táncjelírók szűk tábora általában (külön erre) specializált szakemberekből áll. Ezért az alkotó és lejegyző személye még az aránylag ritka írásbeli táncalkotások esetében sem igen esik egybe. Megtörténik, hogy egy táncos műalkotás a különböző appercepciók egész láncolatán keresztül jut el a közönségig: a szerző, lejegyző, színpadra alkalmazó, táncos értelmezéseinek keresztül³¹. Nem könnyű ilyen esetben eldönteni, mit tartunk a tulajdonképpeni szövegnek (szövegeknek).

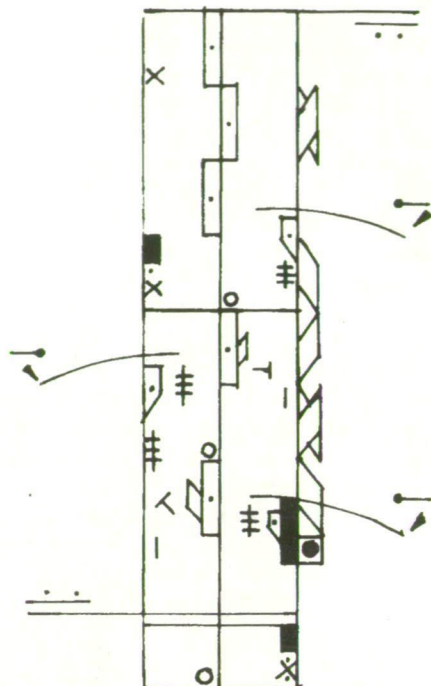
A „szóbeliségben” élő táncok esetében a notációk többnyire film- vagy videofelvételről készülnek, és mivel a lejegyzés sokrétű (mozdulat)elemzési folyamat eredményeként jön létre, ez nem is igen lehetséges másképp. A táncos és a lejegyző között tehát ebben az esetben ott áll egy kétdimenzióba lapított „szöveg”, amit a lejegyző a saját ismeretrendszerei szerint interpretál. Fontos kiemelnünk, hogy a kinezikus notáció maga is egy szöveginterpretáció, egy táncnak tehát különböző notációs formái lehetnek.

Az antropológiai szemléletű kutatás számára ezért nagyon fontos az, hogy a tánc-lejegyzőnek a lehetőségekhez mérten személyes kontaktusa legyen a táncossal. (A mozgás appercepciója ugyanis nem csak vizuális és auditív csatornákon keresztül történik, a befogadó személyes jelenléte esetén fizikailag is érzékeli a táncos erőtereit, egyfajta belső empatikus mozgással követi mozgásait³². A képernyőn ezek a csatornák eltűnnek, a lejegyző így kevésbé tudja érzékelni a mozgás intencionáltságát.) Másképp az is, hogy ismeretei legyenek a táncosok saját, a táncról alkotott koncepcióiról.³³

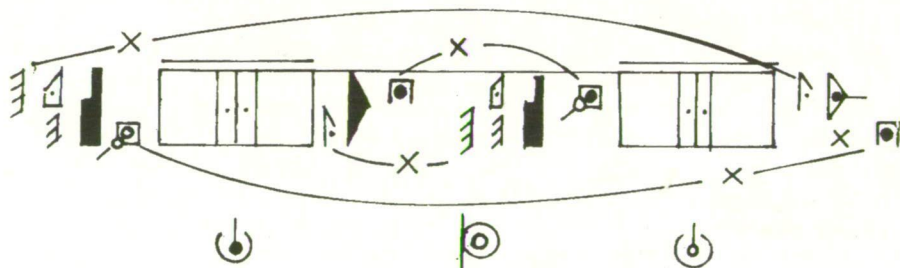
A kinezikus notációs rendszerek ezenkívül nem rendelkeznek olyan helyesírási eszközökkel (konvenciókkal), amelyekkel jelölni lehetne a kompozicionális egységek



5. ábra
A tér- és időbeliség jelölése



7. ábra
Szukcesszív mozgások



6. ábra
Szimultán mozdulatok

határait (ne gondoljunk itt az ütemvonalakra, hiszen ezek nem a kompozicionális egységek határait jelölik, hanem a metrikai lüktetést).

B)

1. Ha a táncos jelrendszereket össze akarjuk hasonlítani más, nem kinezikus jelrendszerekkel, újra tisztáznunk kell, hogy nem egy, hanem nagyon sokféle táncos jelrendszer létezik, amelyek között minőségbeli, lényegi különbségek vannak, nem „fordíthatók le” egymásra, mint például a különböző verbális nyelvek. Ezek a táncos jelrendszerek a konvencionalizáltság különböző fokán vannak, ilyen szempontból inkább a zenei vagy a képi jelrendszerekkel mutatnak hasonlóságot.

Az erősen konvencionalizált táncok struktúrái hasonlítanak a legjobban a verbális nyelv struktúráihoz. Az ilyen táncok szegmentálhatók a leginkább a verbális nyelv analógiájára: a legkisebb, fonémának megfelelő egység ezekben a táncokban így a kinémaleusz, a morfémának megfelelő egység a mozdulatsejt, a lexémának a motívum, a szintagmának pedig a frázis³⁴.

A verbális nyelv kategóriáit azonban nem tarthatjuk normatívnak az összes táncra nézve. A más jellegű táncok szegmentációjának törvényszerűségeit ezért magukból a táncszövegekből kellene megpróbálni kielemezni. Érdekes lenne azt is megvizsgálni, hogy a szegmentáció milyensége hogyan függ össze a konvencionalizáltság fokával, a poétikai formával, a táncos jelek természetével.

Bár ajánlatos minél általánosabb szemiotikai fogalmakkal operálni (így nem erőltetjük rá annyira az egyik médiumról alkotott ismereteinket egy másik médiumra), kísérletezhetünk a nyelvészeti módszerek táncra való alkalmazásával, hiszen az összes jelrendszerek vizsgálati módszerei közül ezek a legkidolgozottabbak. A tánc elsődlegesen „szóbeli” jellege miatt a legadekvátabbak azok a módszerek lennének, amelyek a „beszélt nyelvet” vizsgálják. A fonológia mintájára például a táncok esetében is meg kellene különböztetnünk a kinémát konkrét előfordulási formáitól. Vagy megfordítva: feltehetjük azt a kérdést, hogy egy közösség táncos gyakorlatában milyen mozdulategyelemek számítnak egyazon kinéma realizációinak. Az ilyen természetű aprólékos elemzés a stílusvizsgálat része is lehet. A kinémák különböző realizációi utalhatnak az egyén, egy nagyobb közösség, egy műfaj stb. stílusára.

Az emberi mozgások többszólamúságát a leginkább talán a zenei többszólamúsághoz hasonlíthatjuk. Egy összehasonlító kutatás keretében megnézhetnénk például, hogy a zenei polifónia, homofónia törvényszerűségei érvényesülnek-e a táncokban. Érdekes kísérlet lenne továbbá a zenei összhangzattan, formatan és ellenponttan módszereit is kipróbálni a táncok elemzésében.

Bármilyen nem kinezikus médiumokkal akarjuk összehasonlítani a táncokat, jellegük miatt az összevetés sohasem természetes nyelvi kommunikátumokkal, hanem poétikai szövegekkel kellene hogy történjék. Ilyen szempontból lehetne verstani fogalmak alkalmazásával próbálkozni.

A különböző szemiotikai rendszerek intermedialis kutatásai — azontúl, hogy az egyes jelrendszerekről szerzett ismereteink gyarapíthatják más jelrendszerekről alkotott tudásunkat, tehát kölcsönösen erősíthetik egymást —, végső soron az általános emberi kommunikáció minden szemiotikai rendszerre érvényes törvényszerűségeire irányulnak. Az elvonatkoztatás egy nagyon magas szintjén ugyanis valószínűleg le lehet szűrni olyan pánszemiotikai gondolkodási mintákat, amelyek általában jellemzőek az emberre.

2. Ha a táncokat az egyes multimediális kommunikátumok részeként vizsgáljuk,

tudatos fogalmi műveletek útján kell különválasztanunk a többi médiumtól. Vizsgálatainkat ilyen esetben ki kell terjesztenünk arra a kérdésre, hogy a multimediális kommunikátumoknak a (tényleges) alkotói, befogadói ezeket milyen totalitásként érzékelik, élik meg. Az a tény, hogy bizonyos kulturális közösségek a különböző médiumokat összesmosva, látszólag összetévesztve nevezik meg multimediális kommunikátumait, éppen ezekre a „totalitás-érzetekre” utalhat.³⁵

A kultúra multimediális szövegeinek komplex vizsgálata csak az egyes médiumok külön-külön és együttes elemzésére alapulhat. Az egyes médiumok szövegen belüli hierarchiájára, egymáshoz való egyéb strukturális viszonyaira nézve indokolatlan bármilyen előzetes szabályt felállítani, a valóság ugyanis nagyon sok kombinációs lehetőséget produkálhat.³⁶ Ezért minden erre a kérdésre vonatkozó tipológiai vizsgálatunkat a konkrét szövegek elemzésén keresztül kell elvégeznünk.

A táncok multimediális vizsgálatában sok szempontot vehetünk figyelembe. Ha sikerül megállapítanunk, hogy a kommunikátumon belül melyik médiumnak van domináns szerepe, megnézhetjük, hogy ennek a médiumnak a strukturáltsága milyen mértékben befolyásolja a többi médium szerkezetét. (A tánc esetében ennek különösen a tánc—zene kapcsolata szempontjából van jelentősége, kérdés ugyanis, hogy összefonódásuknak milyen fokozatait tudjuk megkülönböztetni: csak a közös alaplűktetés köti össze a kettőt, vagy a kompozicionális egységek is hatással vannak egymásra, csak a nagyobb, szintagmának—frázisnak megfelelő szinten, vagy apróbb egységekre bontva stb.) Megvizsgálhatjuk, hogy a kapcsolódó médiumok jelminősége milyen mértékben befolyásolja a kinezikus jelek természetét. Például azoknak a táncoknak a tagolódása, amelyek kompozicionális egységeit a táncosok verbális megnevezésekkel látják el, általában analogikus a verbális nyelv szegmentációjával.

Érdekes kérdés, hogy léteznek-e a szövegeknél kisebb multimediális egységek. Feltételezhetjük ugyanis, hogy az emberek tudatában élnek olyan komplex mentális képek, amelyek különböző médiumokhoz tartozó elemei egymással kölcsönös összefüggésben vannak, komplex elemi egységeket képeznek.³⁷

A felsorolt elméleti jellegű kérdések legtöbbje annyira szorosan összefügg egymással, hogy szinte lehetetlen kidolgozásukhoz sorrendet találni. Bármelyikkel is kezdjük, jó volna valamilyen előzetes tudással rendelkezni a többi kérdésre nézve.

A további kutatás szempontjából mégis elsőrendűként jelölném meg az általam leglényegesebbnek tartott kérdéscsoportnak, a táncok kinezikus poétikai szövegként való modellálásának az elméleti feldolgozását.

Ennek a kérdéskörnek a tisztázása (?) csak konkrét szövegek elemzésén keresztül történhet, az első elvégzendő feladat tehát a fontosabb elemzési kritériumoknak a megnevezése kellene hogy legyen.

Jegyzetek

1. „The culture of a people is an ensemble of texts, temselves ensembles, which the antropologist strains to read over the shoulders of those to whom they properly belong.” (GEERTZ: 1971. 29) (Saját fordítások.)
2. A „csatorna”, „médium” meghatározásait lásd PETŐFI: 1990. 82.
3. A kívülről bevitt koncepciók alapján készült kultúravizsgálatokat az antropológiai szakirodalom „etic” típusú megközelítésnek nevezi, azokat pedig, amelyek belülről, az illető kulturális közösség saját fo-

galmi rendszereiből próbálnak kiindulni, „emic” típusúaknak. (A táncantropológiai szakirodalomban lásd erről HANNA: 1987. 19.)

4. PETŐFI S. János értelmezése szerint: „A funkcionális beágyazottság interpretálása során felhasznált elemek kiválasztása és felhasználásuk módja a valóságos vagy feltételezett alkotótól/befogadótól (a neki tulajdonított ismeret/hitrendszerrel, szociális státussal, pszichikai állapottól stb.) és a valóságos vagy feltételezett kommunikációs-situáció paramétereitől függ.” (PETŐFI: 1990. 52.)
5. Arra nézve, hogy a „táncszövegekről” milyen különböző elképzelések lehetnek, csak néhány példát. A japánoknál például egy egész sor kifejezés jelöli a tánc fogalmát. Van olyan férfítáncokat jelölő japán szó, amely a tánc énekes voltát emeli ki (Utamai), olyan táncelnevezés, ami a lábmozgásokra utal (Odori), olyan női táncot jelentő kifejezés, ami a kézmozgásra (Mikomari). Hawaiban a „hula” szó jelentheti a táncot, táncost, táncolást, éneklést, kántálást, de jelenthet rángatózást, dobogást, valamint reszketést, vonaglást is. (HANNA: 1987. 18.)
Azokban az (európai) nyelvekben is, ahol a „tánc” vendégszó meghonosodott, a népi nyelvhasználatban a mai napig élnek párhuzamosan vagy teljesen kizárólagosan olyan elnevezések, amik a különböző sajátos „táncról” alkotott fogalmi rendszerekre utalnak. (A „tánc” egyébként valószínűleg ófrancia eredetű német származású szó. Lásd TESZ 837.)
A magyar nyelvben az írásos források szerint először 1350 körül bukkan fel a „tánc” szó, közhasználatúvá pedig állítólag a XVI. századtól válik. (Uo. és RÉTHEI: 1924. 17–18.) 1906-ban RÉTHEI Prikkell Marián a következő táncot jelölő „ősi”, „tősgyökeres” kifejezéseket sorolja fel: „1. lejtés, lejtő; 2. szökés, szökellés; 3. tombolás; 4. toporzék (toborzék, toporzok, toborzok); 5. ugrás, ugordás, ugrálás.” (RÉTHEI: 1906. 1.)
A mai magyar nyelvben is vannak speciális megnevezések bizonyos táncfajtákra. „A magyar népi táncnyelv» a táncolás fogalmát kifejező nemzetközi vándorszót (tánc) — a balkáni, északi szláv, valamint középkori nyugat-európai gyakorlathoz hasonlóan — alig használja az énekes körtánc megjelölésére, helyette a »karikázás«, »karéjozás«, »kerekecskésés«, »lépés«, »futás«, »sergés« stb. terminológiákat alkalmazza.” (MARTIN: 1979. 329.) MARTIN György máshol is felhívja a figyelmet a népi terminológia elemzésének fontosságára, szerinte ez ad ugyanis lehetőséget a táncra vonatkozó népi tudat megközelítésére. (Uo. 28–29.)
6. A tánc szemiotikai rendszerszerűségét a köznyelv is, de egyes kutatók is a „táncnyelv”-szerű metaforákkal érzékeltetik: „A »mozgásnyelv« egy olyan metafora, amely közismerten elterjedt a mozgás értelmezésével kapcsolatban. Számos olyan köznap kifejezés, mint »testnyelv«, »nemverbális kommunikáció«, »a néma üzenetek dekódolása«, »hogyan lehet valakinek a személyiségét könyvként kiolvasni« vagy »mit is mond a testével«, mind ennek a metaforának a népszerűségét bizonyítják.” (MOORE—YAMAMOTO: 1988. 107.)
7. A magyar néptánc szerkezeti elemzésében a szerzők a legkisebb szerves egységként a motívumot határozzák meg: „A motívum a táncnak olyan legkisebb mozgásegysége, melynek ritmikája és mozgásfolyamata viszonylag zárt, visszatérő egységet alkot. A motívumok a táncos tudatában, táncakcióiban megjelölve, újra felidézhetőek, táncában vissza-visszatérnek, sok esetben sorozatban ismétlődnek.” (MARTIN—PESOVÁR: 1959. 216.) A tanulmányban említés esik olyan mozgásegységekről is, amelyek a koherencia kisebb fokát mutatják (motívumelem, csonkamotívum, mozgáscsoport, mozgásbokor). Az ilyen mozgásegységeknek a határait nem tudjuk megvonni, mivel nincs semmilyen egyértelmű kritérium erre nézve. Kérdés marad továbbá, hogy hogyan tudjuk szegmentálni a pantomimikus-mimetikus táncokat (a magyar néptáncokra gondolva például a medvetáncokat, rókatáncokat stb.).
8. A magyar táncoktatás nyelvészeti (és népzene-tudományi) módszereket alkalmaz a táncok strukturális elemzésében. Nincs tisztázva azonban, hogy a táncokban működnek-e a verbális nyelvre jellemző törvényszerűségek, és ha működnek, hogyan. A nyelvészeti módszerek alkalmazásának indoka: „Különösen sok analógiát, indítékot, és módszertani tapasztalatot szolgáltatott munkánkhoz a népzene-tudomány, valamint a nyelvtudomány. Ezt különösen az tette lehetővé, hogy mindkét tudományágunk módszereken kidolgozott formatana és mindkét tudományág tárgya természeténél fogva szolgáltat analógiákat a tánchoz.” (MARTIN—PESOVÁR: 1959. 214.)
9. A „szimbolikus” a PEIRCE-i értelemben használok: „egy olyan jel, amely nem ábrázolja tárgyát, de nem is utal rá, hanem attól függetlenül jön létre” („a sign, which neither delineates nor indicates its object but is composed independently of the object”). (Classics of Semiotics, 253.)
10. A klasszikus indiai táncokban bizonyos kézgesztusok például rokonsági viszonyokat jelölnek, a táncos motívumoknak továbbá olyan tételes jelentései lehetnek, mint „út”, „megy”, „férfi”, „szeretet” stb. (PURI: 1980.)

11. „Az S_{ve} architektonikájában célszerű különbséget tenni a következő három konstituens között: verbalizálható konceptuális sensus (a verbálisan explikálható konstituens — a lexikon/enciklopédia problematikája ezzel a konstituenssel kapcsolatos), a nem (vagy teljes mértékben nem) verbalizálható konceptuális sensus (az érzékszerveink által létrehozott képek/lenyomatok) és végül a nem-konceptuális sensus (a konceptuális formában nem vagy nem teljesen kifejezésre juttatható érzelmek/tapasztalatok).” (PETŐFI: 1990. 91.)
12. Alfred GELL pontosabban így határozza meg a táncelemzés két paraméterét: a paradigmátikus, amely az elemek strukturális viszonyaival mint időn kívüli rendszer tagjaival foglalkozik, és a szintagmatikus, amely a sorozatokban, láncokban előforduló elemek viszonyaival. (GELL: 1985.)
13. Ha megismerjük egy tánc motívumainak a paradigmarendszerét, egyben a variációképződések „algoritmusát” is megkapjuk, s ennek alapján akár magunk is gyárthatunk a tánc szellemébe illő új motívumokat.
A táncok építkezési logikájára nézve érdekes adalék például, hogy a boricatánc paradigmásorai ellentétpárokba rendeződnek. Más táncok paradigmátikus vizsgálatából kiderülne, hogy ez mennyire általános jelenség. (KÖNCZEI: 1989. 148—150.)
14. A táncjelek szemioziséjáról lásd DIENES Valéria *A szimbolika főbb problémái* című írását, valamint Judith Lynne HANNA táncszemiotikai modelljét. (HANNA: 1987. 76—82.) Az általános jelelmélet szempontjából is korát meghaladó Stéphane MALLARMÉ táncelmélete. MALLARMÉ a táncot „jelrendszerként” képzei el, amely olyan jelekből áll, ahol a jelölő nem a reprezentációja a jelöltnek, hanem anyagi megtestesítője annak. A táncjelben végbemenő szemiozisz ezért ideális, magát az Esmét jeleníti meg fizikai formában. (SHAW: 1988.)
15. Ilyen pl. a „motívumgyökök szerinti” osztályozási rendszer (a motívumgyök a motívum leglényegibbnek tartott kezdőmagja), valamint a „támasztékszerkezet” szerinti (a támasztékszerkezet a motívum testsúlyos mozdulatainak képlete). (KARSAI—MARTIN: 1989.)
16. Az ilyen elvont mozdulatgondolatokat próbálja megragadni ANN HUTCHINSON a „Motif Writing” elnevezésű módszerrel. (HUTCHINSON: 1977. 11.)
17. A boricatánc esetében, amelyik egy multimedialis kommunikátum, az egyes táncfigurákhoz kapcsolódó bekiáltások éppen ilyen relevanciákra utalnak („Megrakva!”, „Aprítva!” stb.). Tulajdonképpen csak ezeket figyelembe véve tudtam megrajzolni a tánc mélyszerkezetének képletét. (KÖNCZEI: 1989. 147—149.)
18. Ez a koncepció szerepel Carol-Lynne MOORE és Kaoru YAMAMOTO könyvében is: „A mai modern korban ugyanúgy, mint az ősi időkben, a mozgás továbbra is a társadalmilag kódolt jelentések primer, gyakran magától értetődőnek tekintett csatornája marad.” („In this modern era, as in primordial times, movement continues to be a primary, though often taken-for-granted, carrier of socially-coded meanings.”) (MOORE—YAMAMOTO: 1988. 105.)
19. Alfred GELL a stilizáltságban látja azt a lényeges vonást, ami a táncot elválasztja a nem-tánctól: „A tánc végül is úgy interpretálható, mint a nemtáncos mobilitás stilizált deformációja, ugyanúgy, mint ahogyan a költészet a nyelv deformációja vagy modulációja, amely úgy tér el a kifejezési normától, hogy fokozza az expresszivitást.” („Dance is thus finally interpretable as a stylized deformation of nondance mobility, just as poetry is a deformation or modulation of language, a deviation from the norm of expression that enhances expressiveness.”) (GELL: 1985. 204.)
20. JAKOBSON: 1972. 234—241.
21. *Classics of Semiotics*, 240—241.
22. „A többértelműség minden önmagára irányuló közleménynek elidegeníthetetlen, belső jellemzője, röviden a költészetnek lényegéből következő jegye.” (JAKOBSON: 1972. 262.)
23. Néhány, a tánc „nem evilági” természetét érintő meghatározás:
„(...) hétköznapi gesztusok, cselekvések táncá válhatnak, ha a személyben egy transzformáció megy végbe: egy olyan változás, amely kiemeli őt a hétköznapi világból, és átemeli egy másikba, amelyben az érzékenység magasabb fokú.”
„ordinary gestures and actions can become dance if a transformation takes place within the person: a transformation which takes him out of the ordinary world and places him in a world of heightened sensitivity.” (Franziska BOAST idézi SPENCER: 1985. 2.)
„Ellentétes a hétköznapi léttel, mivel a táncos kilép a rutinszerű struktúrákból, és az időtlen varázslat birodalmába kerül.”

(„It contrasts with normal everyday life, taking the dancers out of their structured routine and into a realm of timeless charm.” (SPENCER: 1985. 28.)

A tánc „az érzékelhetővé tett érzelem és akarat szimbólumaiból áll, amelyeket a művész egy virtuális világ megteremtésével közvetít, amelyet a képzelete által alkotott gesztusokból épít fel.”

(In dance „one has symbols of perceived emotion, of will, conveyed by the artist through contrived gestures as he creates a virtual world.” (Suzanne LANGERT idézi SPENCER: 1985. 7.)

24. A másodlagos modelláló rendszerek LOTMAN megállapítása szerint „olyan struktúrák, amelyeknek egy természetes nyelv képezi az alapját, a nyelvi elemekből létrejövő rendszer azonban kiegészítő, másodlagos — ideológiai, etikai, poetikai és/vagy más jellegű — struktúrák hordozójává is lesz.” (PETŐFI 1991. 17—18.)
25. A kalotaszegi legényesek MARTIN György és SZENTPÁL Mária által elvégzett különböző szempontú, egymással vitázó elemzései tulajdonképpen ebből a különbségből adódnak. A MARTIN György-féle elemzési rendszerben ugyanis a metrikai szerkezetnek és tagolódásnak van elsődleges szerepe, a „koreográfiai központúnak” nevezett SZENTPÁL Mária-féle elemzés pedig a mi fogalmaink szerint a szintaktikai organizációra irányul. A kétféle elemzési rendszer tehát nem zárja ki egymást. SZENTPÁL Mária egyébként egy zárójel erejéig használ egy verstani hasonlatot, amelyben megkülönbözteti a „szó-” és a „metrikai” hangsúlyt. (MARTIN: 1979. 77., SZENTPÁL: 1981. 197. stb.)
26. Például MARTIN György interpretációja szerint a közép-erdélyi legényesek visszatérő részeinek a „funkciója a pihenés és a következő pont motívumanyagára való felkészülés” (MARTIN: 1966.), az én felfogásom szerint azonban ezek az ismétlések is poetikai eszközök.
27. A metafora JUDY VAN ZILE-től származik:
 „Úgy is lehet érvelni, hogy a tánc egy tűnékeny mű. Ha így van, hogyan beszélhetünk a táncról? Hogyan elemezhetünk egy tűnékeny jelenséget, hogyan hasonlíthatjuk össze egy másikkal, és hogyan állíthatjuk, hogy mindkettőben van valami közös? Honnan tudhatjuk, hogy ugyanarról a dologról beszélünk? Többször állítottam, hogy meg tudok fagyasztani egy táncot az időben, és ezáltal egy megfogható művet tudok teremteni a lejegyzés segítségével. De vajon a lejegyzés valóban a tánc maga — vagyis az eredeti tűnékeny mű, vagy inkább egy lefordított (azaz egy másik médiumra átvitt) mű?”
 „One could argue that dance produces an ephemeral artifact. If that is so, how can we talk about dance? How can we analyze and compare one ephemeral event to another and claim that both represent something in common? How do we know we are talking about the same thing? I have often claimed that I can freeze a dance in time, and hence produce a material artifact, by means of notation. But is the notation really the dance — i.e., the original ephemeral artifact: or is it, rather, a translated (i.e., transcribed-into-another-medium) artifact?” (VAN ZILE: 1985—1986. 42.)
28. Röviden a modern táncjelírás előzményeiről:
 Az első ismert kéziratokat Spanyolországban őrzik. A XV—XVI. században a táncírás a tánclépések elnevezéseinek rövidítéséből, betűszimbólumokból állt, ez a módszer természetesen feltételezte a lépések ismeretét. Thoinot ARBEAU *Orchésographie* című könyve (1588.) az első komolyabb kísérlet a tánc időbeli vonatkozásainak a jelölésére. ARBEAU a lépések elnevezéseit a zenei lejegyzésben a megfelelő kottafejek mellé helyezte, ezzel próbálta érzékeltetni a mozdulatok időtartamát. A táncírás fejlődésében a következő fontos állomást a XIV. Lajos idejében felvirágzó francia akadémiai tánc kialakulása jelentette. Raoul Roger FEUILLET 1699-ben adta ki lejegyzési rendszerét *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* címen. FEUILLET rendszere jól kidolgozott, de a segítségével csak a lábak mozgását lehet megörökíteni. A klasszikus balettnak egyébként a mai napig ez a legfontosabb forrása. 1852-ben jelent meg Arthur Saint LÉON *Sténochorégraphie* című könyve. Ennek a táncírásrendszernek az alapötlete a pálcikafigura volt, amelynek segítségével le lehetett jegyezni a kezek és a lábak térbeli helyzetét. A pálcikafigurákat a kottasorok alá helyezve az időbeli viszonyokat is jelölni lehetett. Saint LÉON ötletét fejlesztette tovább Albert ZORN (*Grammatik der Tanzkunst*, 1887.). A századfordulón ebből a könyvből tanultak a legtöbb európai táncakadémián. Vladimir SZTYEPANOV 1892-ben kiadott táncjelírása (*Alphabet des Mouvements du Corps Humain*) az emberi test anatómiai lehetőségeiből indul ki. Rendszerét korai halála miatt nem tudta kidolgozni. (HUTCHINSON: 1977., 1989.)
29. LABAN Rudolf 1928-ban munkatársaival együtt olyan elvont jelrendszert dolgozott ki, amely az addigi mozdulatkutatók összes eredményeit gyümölcsöztette, és amelyik lehetőséget nyújtott bármilyen emberi mozgás írásban való rögzítésére. Továbbfejlesztett formáját alkalmazzák a fizioterápiában, atlétikában, a munkamozdulatok analizisében stb.
 A LABAN-táncjelírás legalapvetőbb fogalmai a következők.
 Háromvonalas függőleges vonalrendszert használ, melynek középső vonala mintegy kettészeli az em-

- beri testet. Ettől jobbra kerülnek a jobb oldali testrészek helyzeteinek és mozgulatainak a szimbólumai, tőle balra pedig a bal oldali testrészeké. A középső vonal, a súlyvonal mellé írjuk a testsúlyt hordozó testrészek mozgását. A két szélső a légvonal, belső oldalaira kerülnek a levegőben levő láb mozgulat-szimbólumai. A hármas vonalrendszert képzeletbeli pótvonalak egészítik ki, ezek közé írjuk a törzs, a kar és a fej mozgásait. (Lásd az 1. ábrát. A rajzok a szerző munkái.) A testrészek jelölésére testrészt- és ízületjeleket is alkalmazhatunk (2. ábra). A LABAN-táncjelírás a testrészek helyzeteinek és mozgulatainak térbeli irányait irányjelekkel fejezi ki (3. ábra). A tér 27 alapirányát (4. ábra) és ezek közelítő irányait lehet jelölni. A LABAN-táncjelírás egy jelbe sűrítve jelöli a mozgás térbeli és időbeli vonatkozásait. A jel alakja utal a mozgás térbeliségére, hossza pedig időtartamára (5. ábra). A szimultán mozgulatokat tehát egymásmellettiességgel (6. ábra), a szukcesszivitást pedig egymásutánissággal lehet jelölni (7. ábra). (A táncírást alulról felfelé olvassuk.) A mozgások dinamikai aspektusát a dinamikai jelekkel tudjuk érzékelteni. (A LABAN-táncjelírás alapmunkái: LABAN: 1956., 1975., KNUST: 1979., HUTCHINSON: 1977.; magyar vonatkozásban SZENTPÁL: 1976., LÁNYI: 1980.)
30. Erre vonatkozóan lásd HUTCHINSON: 1984.
 31. VAN ZILE: 1985—1986. 43.
 32. A tánc „multiszenzoros” vonatkozásairól lásd HANNA: 1987. 89—90, MOORE—YAMAMOTO: 1988. 47—54.
 33. A boricatánc lejegyzésénél például csak a táncosokkal való beszélgetések után voltam képes különbséget tenni az egyes dinamikai variánsok között, a filmen ugyanis ebből semmi se volt érzékelhető. (KÖNCZEI: 1989. 147.)
 34. A MARTIN György és az IFMC (International Folk Music Council) által kidolgozott eredeti latin terminológia: T (totus) — tánc; P (pars) — rész; S (sectio) — szakasz; F (fragmentum) — frázis; M (motivus) — motívum; C (cellula) — mozgulatsejt; E (elementus) — kinéma. (MARTIN: 1964., IFMC. Lásd még erre vonatkozólag KÖRTI: 1980.)
 35. A nigériai ubukalánál a dobkiséretet és a táncot például egy egységes egészként fogják fel, ezért egy szóval jelölik mindkettőt. Más afrikai népeknél (például az akanoknál, efiknél, azandékoknál, kambáknál) a tánc fogalmába tartozik a dobkiséreten kívül a hangszeres zene is (HANNA: 1987. 18). Hasonló példákat hozhatnánk valószínűleg a világ bármelyik tájáról.
 36. MARTIN György nagy érdeme, hogy a magyar néptáncutatásban a zene és tánc együttes vizsgálatának a fontosságára rávilágított (MARTIN—PESOVÁR: 1959., MARTIN: 1990.). A tánc és zene viszonyának a megállapításában azonban eltúlozta a zene szerepét. A közép-erdélyi legényes táncok típusának a szerkezeti szabályozottságát pusztán a zenekíséret hatásával hozza összefüggésbe. („Az individuális szólótáncoknál viszont csupán a zene a szerkezeti tagolás egyetlen irányítója”, MARTIN: 1980. 415.)
 37. Ilyen „komplex jelek” létét kellett feltételeznem a boricatánc összehasonlító vizsgálatánál. A hasonló kontextusú és tartalmú összetett jelek (a közös jelentésmag a verbalizációból derült ki) a különböző táncokban ugyanis nemcsak formájukban, hanem médiumösszetételükben is eltértek. (Az egyikben például tapsolással „csattantottak”, a másikban pedig vascsőrgők összeütögetésével stb.) Azért feltételeztem összefüggéseket, mert az egyes jelrendszereket rendszerszerűségükben (a mély szerkezet szintjén) hasonlítottam össze. (KÖNCZEI: 1989. 154—157.)

Irodalomjegyzék

- DIENES Valéria:
1981. A szimbolika főbb problémái. In: *Kultúra és szemiotika*. Budapest, 15—37.
- GEERTZ, Clifford (ed.):
1971. *Myth, Symbol, and Culture*. New York.
- GELL, Alfred:
1979. On Dance Structures: A Replay to Williams. In: *Journal of Human Movement Studies*. 5. 18—31.
1985. Style and Meaning in Umeda Dance. In: SPENCER, Paul (ed.): *Society and the Dance*, Cambridge.
- HANNA, Judith Lynne:
1987. *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. The University of Chicago Press.

- HUTCHINSON, Ann:
 1977. Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement. New York.
 1984. Dance Notation — *The Process of Recording Movement on Paper*, London.
 1989. *Choreo-Graphics*. A Comparison of Dance Notation Systems From the Fifteenth Century to the Present, New York.
- IFMC Study Group:
 1975. Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance. A Syllabus. *Yearbook of the International Folk Music Council*, VI. 115—235.
- JAKOBSON, Roman:
 1972. Nyelvészet és poétika. In: *Hang—Jel—Vers*. Budapest.
- KARSAI Zsigmond—MARTIN György:
 1989. Lőrincréve táncélete és táncai. Budapest.
- KÖNCZEI Csilla:
 1989. Motívumépítkezési elvek a hétfalusi boricatáncban. In: MAJOR Rita (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok*, 1988—1989. Budapest, 145—168.
- KÜRTI László:
 1980. Hungarian Dance Structures: A Linguistic Approach. In: PURI, R., JORGENSEN, J. (eds.): *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, Vol. 1. No. 1. 45—62.
- KNUST, Albrecht:
 1950. Handbuch der Kinetographie Laban. 8. Das Tanzarchiv, Hamburg.
 1979. Dictionary of Kinetography Laban. 2. MacDonald & Evans, London.
- LABAN Rudolf:
 1956. (1975.) Principles of Dance and Movement Notation, MacDonald & Evans, London.
- LÁNYI Ágoston:
 1980. *Néptáncolvasókönyv*. Budapest.
- MARTIN György—PESOVÁR Ernő:
 1959. A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat. In: DIENES Gedeon, MORVAY Péter (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok*, 1959—1960. Budapest, 211—248.
 1963. A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. In: DIENES Gedeon (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok*, 1963—1964. Budapest, 193—233.
- MARTIN György:
 1964. Motívumkutatás — motívumrendszerezés. A sárközi—dunamenti táncok motívumkincse. Népművelési Intézet, Budapest.
 1966. Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. In: *MTA I. Osztályának Közleményei*, 23. 201—219.
 1979. A magyar körtánc és európai rokonsága. Budapest.
 1980. Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. In: *Népi Kultúra — Népi Társadalom*, XI—XII. 411—449.
 1990. A néptáncok elemzése és rendszerezése. In: *Magyar Néprajz*, VI. Budapest, 189—194.
- MOORE, Carol-Lynne—YAMAMOTO, Kaoru:
 1988. Beyond Words. Movement Observation and Analysis, Gordon and Breach, New York.
- PETŐFI S. János:
 1990. *Szöveg, szövegtan, műelemzés (Textológiai tanulmányok)*. Budapest.
 1991. *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé (Szövegnyelvészet—Szemiotikai textológia)*. Szeged.
- PURI, Rajika:
 1980. The Family of Rama: Kinship Structures and the Dance. In: PURI, R., JORGENSEN, J. (eds.): *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*. Vol. 1. No. 1. 20—35.
- RÉTHEI Prikkel Marián:
 1906. A magyar táncnyelv. *Nyelvészeti és néprajzi tanulmány*. Budapest.
 1924. *A magyarság táncai*. Budapest.
- SPENCER, Paul:
 1985. Society and the Dance. Cambridge.
- SHAW, Mary Lewis:
 1988. Apprehending the Idéa through Poetry and Dance. In: *Dance Research Journal*, 20/1. 3—9.

SZ. SZENTPÁL Mária:

1976. Táncjelírás. Laban-kinetográfia, I—III. Budapest.

1981. A magyar néptáncelemzés néhány problémája. In: BÉRES András és SZENTPÁL Mária (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok*, 1980—1981. Budapest, 159—238.

TESZ = *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. 1976. III. Akadémiai Kiadó, Budapest.

VAN ZILE, Judy:

1985—1986. What is the Dance? Implications for Dance Notation. In: *Dance Research Journal*, 17/2. & 18/1. 41—47.

SOME HINTS ON THE TEXTOLOGICAL ANALYSIS OF DANCING

CSILLA KÖNCZEI

The present work attempts to yield a general conceptual framework for researches in dancing. This framework should be general so as to build up models of dances of any culture. Multimedial semiotic textology can be regarded as a reliable basis for this. The second part of the paper contains problems and ideas arising in the course of researches in dancing from the point of view of archeology.

A TETOVÁLÁS ÉS A TETOVÁLT SZÖVEGEK MAGYAR NÉPRAJZI KUTATÁSA

BALÁZS GÉZA

0. Bevezető. — Az emberi bőrbe rajzolt és írt ábrák és szövegek (tetoválások) magyar kutatástörténetével foglalkozik ez a dolgozat. A téma antropológiai jellegű; etnológiai, nyelvészeti (azon belül különösen szövegtani) és szemiotikai kérdéseket is fölvet.

1. Bodrogi Tibor, a művészetetnológus. — BODROGI TIBOR 1977-ben az *Ethnographia* című folyóiratban ismertetett egy angol tetoválásmonográfiát (BODROGI: 1977. 508—509). Az ismertetés dicsérően szól az angol szerzőpáros (SCUTT—GOTCH: 1974.) több mint 200 fotóval illusztrált tetoválásmonográfiájáról, s egyúttal programot is ad: „Reméljük, hogy más, forrásanyag hiányában itt nem szereplő, vagy csak futólag említett országok érdeklődő szerzőit lokális monográfiák írására fogja ösztönözni” (e munka) (BODROGI: 1977. 509). BODROGI TIBOR segített is egy kutatási terv és bibliográfia összeállításában, ám akkor indult Kovács Ákos szervezésében egy országos tetováláskutatás, amelyhez csatlakoztam. A kutatás 1987-ben két kiállítással (Budapesten és Kecskeméten), valamint egy katalógusnak készült tanulmánygyűjteménnyel zárult¹ (KOVÁCS: 1987.). Ebben jelent meg BODROGI TIBOR utolsó munkája, *A tetoválás etnológiája* (BODROGI: 1987. 110—142). Ez az utolsó publikáció kiegészíti és árnyalja VOIGT VILMOSnak a művészetetnológus BODROGI TIBORRól rajzolt szép képét (VOIGT: 1986. 7).

Amikor tehát a tetoválás elhanyagolt, periférikusan kutatott témaköréről van szó, nem feledkezhetünk meg BODROGI TIBOR ez irányú ötletadó, segítő és támogató, valamint tudományos tevékenységéről.

2. Nemzetközi kutatások. — BODROGI TIBOR áttekintéséből kiderül, hogy a tetoválást a Föld minden részén ismerik. Elterjedtsége lehet primer (már az őslakók is tetoválták magukat), illetve szekunder (átvett szokás). (1991-ben a tiroli Alpokban jégben mumifikálódott bronzkori embert találtak. A régészeti szenzáció kapcsán azt is hírül adták, hogy az ősember tetoválva volt!)²

Több szerző is bemutatja a tetoválásnak a testdíszítéssel, testfestéssel való rokonságát (pl. JOEST: 1887.). Születtek lokális monográfiák, leírások (pl. LUSCHAN: 1879., LING: 1905., PUNKEL: 1976.). A nevezetesebb európai áttekintések sorából kiemelendő ERHARD RIECKE munkája, amelyben a fő kérdések a következők: Mióta tetoválják magukat az emberek? Kik tetoválják magukat a mai Európában? A test mely részeit tetoválják az európaiak? Hogyan lehet eltávolítani a tetovációt? (RIECKE: 1925.) MANFRED KUNTER az európai tetoválás történetét vizsgálta meg (1971.), s ugyancsak ehhez szolgáltat adalékokat népszerű könyvében OETTERMANN is (1979.). A katolikus boszniai-hercegovinai lakosság köréből néprajzi adatokat hoz TRUHELKA (1896.), LAUFFER a németországi tetoválásokat mutatja be a *Wörter und Sachen* — jeles kutatási irányzatot

tükröző — folyóiratban (1914—1915.), SPANNER pedig a német kikötővárosokat mint a fő tetoválásközpontokat, elterjedési területeket vizsgálta meg (1934.).

Századunkban három jelentősebb „világmonográfia” látott napvilágot. CATTANI 1922-ben kiadott munkájának fő fejezetei: I. A tetoválás keletkezése és pszichológiája, II. A tetoválás technikája és ceremóniája, III. A tetoválás elterjedése, IV. Biológiai mellékhatások a tetoválásnál, V. A tetoválás művészete, technológiája, VI. A tetoválás eltávolítása, VII. A tetoválás igazságügyi-orvosi vonatkozásai, VIII. Kozmetikai tetoválások (CATTANI: 1922.). — HENRI MARTIN DE LASSALLE és MICHEL BOUSSAT a *Revue des corps de sante*-ban összefoglalja a tetoválások addigi osztályozását, és fölállítja saját típusait: antiszociális, erotikus, vallásos, szentimentális stb. (1970.). A tetoválás jelenségének teljes bemutatására törekszik a már említett RONALD SCUTT és CHRISTOPHER GOTCH-könyv. Sorra veszi a szokás keleti, különösen japán előfordulásait, továbbá az európai és az amerikai, valamint az ausztráliai elterjedés útját. Foglalkozik a tetoválás és a bűnözés kapcsolatával, a tetoválás esztétikai kérdéseivel, sőt az appendixben művészi tetoválók címjegyzéke is szerepel. Bemutatja még az orvosi, szexuális, identifikációs kapcsolatokat, s a szerzők kitekintenek a tetoválásnak a show business-szel való kapcsolatára is (SCUTT—GOTCH: 1974.).

LOMBROSO szerint — sok más egyéb mellett — a tetoválás a vademberek, a primitív lelkületűek szokása (1894.). A tetoválás kriminalisztikai kérdéseivel különösen sokan foglalkoznak (pl. GOTTHOLD: 1914., KLESS-WARNBACH: 1976.). BALDÁJEV gyűjtéséből a szovjet lágeretek tetoválásanyagát ismerhetjük meg (KOVÁCS—SZTRÉS: 1989.).

3. Néhány korai magyar megfigyelés. — A távoli népek tetoválási szokásainak leírásában magyar utazók, kutatók, hittérítők is közreműködtek. Éder Xavér Ferenc a perui indián törzseknél írta le ezt a szokást (BODROGI: 1978. 105). Magyar László a kevéssé ismert dél-afrikai tetoválásokat figyelte meg (BODROGI: 1978. 297).

A rokon népek tetoválásáról először MUNKÁCSI BERNÁT szolgáltatott adatokat a *Vogul népköltési gyűjteményben*: „A vogul nők és olyik vogul ember kezüket rajzzal tűzdelik. Ezt a rajzot a kéztetőre, a kézszárra (alkarra), a lábtetőre, vagy a térdőre tűzdelik. Nagyobb részt ékesség céljából tűzdelik az (ily) rajzot; (de) néha (akkor is) tűzdelnek, midőn a kéz ere (rendes eréről) 'fölválik', hogy a rossz vért kieresszék. Ha ékesség céljából rajzolnak: szárnyas állat alakját, vagy lábas állat alakját (rajzolják), vagy (pedig) közönséges ékességbeli vonalmintákat mintáznak (vonaloznak, húznak). Kezdetben a hova a rajzot tűzdelni kedve tartja, oda mintázza a rajzát zsiros korommal; azután tüvel vért ereszt. Az a hely, hol vér jelentkezett, később megszárad, begyógyul, rajzzá válik” (MUNKÁCSI: 1896. 417—418).

4. A tetoválás szó. — Nyelvünkben a bőrdíszító eljárásoknak többféle terminusa létezik. A *tetoválás*, *tatuálás*, *tetu* szót az angol nyelvből vettük át. A szó James Cook kapitány első óceániai útjáról (1768—1771) írt útbeszámolója nyomán terjedt el világszerte. 1769-ben Tahiti szigetén figyelte meg először a tetoválást. Ez a polinéz nyelvben *tatau*-nak hangzott. Föltehetően hangutánzó eredetű szó: a *tat-tat-tat* a tetoválási eljárás apró ütéseire emlékeztet (PASTINSZKY: 1957. 268—274). Az angolban Cook beszámolója nyomán először a *tatow* honosodott meg, majd a XIX. század elejétől a *tattoo* (BODROGI: 1987. 111). ORSZÁGH LÁSZLÓ a tetoválásra az első magyar nyelvi adatot 1796-ból, Benkő Ferenc nagyenyedi tanártól idézi: *totue*. Horváth Zsigmond csengei evangélikus lelkész amerikai „esmeretetésében”, 1813-ban *tátovíroz* alakban ültette át a szót (ORSZÁGH: 1970. 474—477.). A *tetová* alak először Bródy Sándornál fordul elő

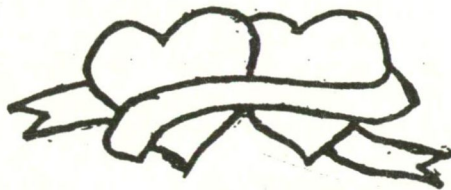
1886-ban (TESz.: 1976. 911). A *tetovíroz*: *tetová* alakpárról SIMONYI ZSIGMOND is elmondja nézeteit (SIMONYI: 1904. 140).

A már említett Horváth Zsigmondnak vannak érdemei a magyar terminológia kialakulásában. 1810-ben fordította le Cook tahiti hajónaplóját, s egyszersmind magyar kifejezéseket is talált (alkotott?). A bennszülöttek testüket „kidörgölhetetlenképpen befestik”, *kipettegetik*, *megíratják* feketére, *megbillyezzik* (ORSZÁGH: 1970. 474—477).

Vannak nyelvjárási, csoportnyelvi adatok is a mai tetoválasokra. GUNDA BÉLA adatközlése szerint a ráckeresztúri legények a tetoválásra használják a *kiverés*, *kiszurkálás* szót (igés alakban: *kiverik*, *kiszurkálják*), a debreceni cigányoknál pedig a zöngésedett és hangzócserés *detomálás* szót is följegyezte (ORSZÁGH: 1970. 474—477).

5. Első magyarországi adatok és vizsgálatok. — Jókai Mór egyik regényrészletéből ismerjük a korabeli tetoválas pontos leírását. Az 1870-ben megjelent *Fekete gyémántok*-ban ez szerepel: „Mert tudta azt a szokást a tárna népe között, hogy akinek szeretője vagy jegyese van, az annak a nevét a meztelen testére szokta tűszúrásokkal *kipontozni*...

Honnan került a tárnamunkások közé ez a vad indián gyöngédség? Régi ez már. Más európai népeknél is megvan.



1. ábra
Páros szív szalaggal átfonva (ősi szimbólum)

A férfiak kedveseik nevét vállaikra, karjaikra *tetovírozzák* tűszúrásokkal, miket aztán tetszés szerint cinóberrel vagy berlini kékkel bedörzsölnék. Az ilyen írás aztán ott öröklük. Többnyire egy *páros szív*, *nyíllal átlőve* vagy *két galamb*, vagy a *bányászjelvények*: kalapács és csákány vannak a név fölé pontozva.

Nők közül csak azok utánozzák ezt a divatot, akik nem mennek férjhez. Ők nem a karjaikra pontozzák ki a nevet és a jelvényeket.

Néha aztán úgy jön, hogy az örökre odaírt nevet jól esnék letörölni az albumról. Az is egyszerű dolog; hólyaghúzó flastromot ragasztanak az egész névre, s aztán leveszi az írást a pergamennel együtt. Nő helyette új bőr, s új nevet lehet *rátetovírozni*...

Némelyik azonban nem olyan skrupulózus. Alája pontozza az új nevet a régiek, s hagyja nőni a lajstromot, míg minden üres tér megtelik vele.

Ivának nem nagy fáradságába került megtalálni azt, amit keresett. Amint a koromlepte alakok lemosták vállaikról a szennyet, mindjárt megtalálta az egyiken Evila nevét. A név betűi kékek voltak, a kettős szív fölötté piros.” (Jókai: 1964. I/67. — a kiemelés tőlem.)

Ugyanebben az időben, a *Magyar Nyelvőr* induló évfolyamában — 1872-ben — felhívás jelent meg tetoválasok, tetovált szövegek gyűjtésére. Szinte hihetetlen, hogy a *Nyelvőr* első szerkesztője mennyire érzékenyen figyelt föl az élő nyelvi jelenségekre! A felhívásból: „Van-e külön elnevezés arra, a népnél, s ha van, miként mondják, midőn

különösen ifjú legények nagyobb részt kedvesük nevét, de más jegyeket, alakokat is karjokra írnak, rajzolnak, vagy tüskével, tűvel beszúrdalnak?” (Kérdések: 1872. 149.) Még ugyanabban az évben a sok remek nyelvjárási adatot közlő mátraalji ifjabb KÁPLÁNY JÓZSEF válaszol: „Kiszolgált katonák (kik között némelyek karján azon évszám van felírva, a melyben szolgálatukat végezték) vagy kocsisok karján látható. A kitől kérdeztem (visontai lakos) azt mondták: hogy náluk majdnem minden legénynek van. Nevei: *kiverett, tűdzött, czifrázott*, vagy gyakran azon alakról nevezik el, a melyet mutat, p. o. *szíves*.” (KÁPLÁNY: 1872. 247.)

Szemtanútól hallottam, hogy Pozsonyban a szibériai hadifogságból a 20-as években visszatérteken láttak először tetoválást. Ugyanakkor a csallóközi Vízkeleten a fiúgyerekek egymásnak is készítettek tetoválást: megvágta a bőrt, tintával bedörzsölték. A háttetoválás ritkább volt. Vízkeleten egyszer az aratásnál derült ki egy fiatalemberről, hogy a hátát tetováltatta. A húszas években leginkább magyar koronát, nevek kezdőbetűit, leányfejeket tetováltattak maguknak a csallóközi legények.³

Említhetjük még VAJKAI AURÉL szentgáli adatát: „*Tetoválás. Tetovírozza.* — Pálinkában feloldott korommal csinálják. Állítólag, ha savanyú káposztával kötik be, eltűnik. — Ha valaki meghal, akkor is eltűnik a tetoválása” (VAJKAI: 1987. 164).

Temesi Ferenc hiteles, szegedi leírásában ugyancsak találunk adatot a tetoválás különleges formájára: „Tuggyátok, hogy a Tari Matyi tele van tetoválva? A két szömömmé” láttam a fürdőbe, hogy a segge két partyán éggy-éggy macska lesi a lukat — jobbrul is, balrul is. Szóva’ a Matyit a sorozáson mögkérdozi a doktor: Hát ez mög mi?! Éggy kétféjű sas van a Matyi mejjire tetová’va. Mi vóna?!, mondta neki a Matyi. Kácsa!” (Temesi: 1987. II/216.)

A harmincas évek elején a szegedi egyetem Anatómiai Intézetének antropológiai osztálya a Csillagbörtönben végzett tetoválásvizsgálatot. HUSZÁR GYÖRGY összehasonlító adatokkal publikálta az eredményeket. Az általa idézett Solowjewa egy szovjet javítóintézet 136 lakójából 56%-nyit talált tetováltnak, Ottolenghi egy olasz börtön 1397 lakója közül 13,4%-nyit. A szegedi börtön 400 elítélte közül 50, tehát 12,5% volt tetovált. Ez az adat az olasz eredményhez áll közelebb. A Szegeden elítéltek fele 18—25 éves korban, katonáskodása idején tetováltatta magát. Az ábrák között kard, puska, sisak, löfej, történelmi személy arcképe (Rákóczié, Mária Teréziáé, Ferenc Józsefé), a magyar címer, a feliratok között a harctér neve, a katonáskodás ideje szerepelt. Hiányoztak a vallási és a bosszúállást hirdető (külföldön gyakori) tetoválások (HUSZÁR: 1932. 198—200). 1986-ban KOVÁCS ÁKOS vizsgálta meg újra a szegedi börtön fogvatartottjainak tetoválásait. Megállapította, hogy fél évszázad múltán ugyanabban a börtönben 12,5%-ról 77%-ra emelkedett a tetovált elítéltek aránya (KOVÁCS: 1987. 17). Természetesen az adatok a társadalmi, történelmi változások, börtönviszonyok átalakulása tükrében sok mindennel magyarázhatók.

Értékes fényképes tetoválásanyag van a Kiskun Múzeum birtokában. KOVÁCS ÁKOS szerint ez talán az 1901-ben alapított Bűnügyi Múzeum szétszóródott anyagának egy része. Hivatalos használatra a belügyi szervek egyébként sokféle segédkönyvet bocsátottak ki. A Kiskun Múzeum anyagában (talán Gaál Károly múzeumigazgatósága idején, 1948—1949-ben került Kiskunfélegyházára) található kötet *A vagyonbiztonságot veszélyeztető egyének albuma*. Hasonló szakmai kiadvány a *Személyleírás a bűnvádi eljárás céljaira* című kötet, amelyben a tetoválás mint ismertetőjegy részletesen tárgyalatik: „Bizonyos foglalkozású embereknél, így különösen a hajósok között, továbbá a



2. ábra

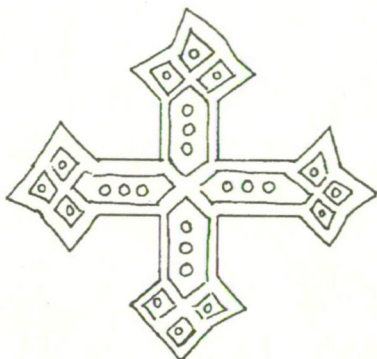
Leányfej, mesefigura, imádkozó kéz (gyakori ábrák)

katonaságnál és az alsóbb néprétegek között igen elterjedt szokás, hogy főleg alkarjuk belső oldalára kék (anilin) festékbe mártott tűvel különféle ábrákat, alakokat, jelmondatokat és betűket festenek. Ezek az ábrák csak a megfelelő bőrfelület eltávolításával távolíthatók el s így többé-kevésbé törölhetetlenek lévén, örök jelét képezik az illetőnek. Természetes, hogy a személyleírásoknál e tetoválásokat éppen törölhetetlen jellegük miatt fokozott figyelemmel kell leírni. Ez (...) egy, külön a tetoválásokra vonatkozó szabály betartását is szükségessé teszi. E szabály szerint elsősorban a tetovált ábra, alak vagy betű pontosan leírandó, kifejezésre juttatva azt is, hogy ha több részből áll a tetoválás, vagy ábra és betű vegyesen van tetoválva, úgy ezek a részek vagy betűk miként vannak egymás mellett, vagy egyik a másik körül elhelyezve. Például: a jobb kar belső oldalának közepén, jobbra néző lófej két pálmaág között, alatta huszár csákó, ez alatt keresztbe fektetett karabély és kard stb. (...) A tetováltatni szokott ábrákban (...) nagyon kis változatosság van. Egyes ábrák tetoválása, mint például: szív, kard, tör, női alak, továbbá a magyar címer rajza rendkívül gyakori és könnyen juthatunk abba a helyzetbe, hogy a személyleírásban leírt tetoválást nem tudjuk felhasználni, mert a leírt tetoválással sokan bírnak.” (BESENYEI: 1913. 68—72.)

A tetoválás első részletesebb magyar összefoglalását PASTINSZKY ISTVÁN készítette el 1957-ben. Réti Endre a cikkhez fűzött megjegyzésében társadalmi összefogást

sürget a tetoválás ellen: „A tetovált emberek látványa rossz izlést és egyben rossz közszellemet, primitív és vad asszociációkat terjeszt és ez — elsősorban fiataljaink között — jelentős módon hozzájárul az izlés elferdítéséhez, a jóérzés és ésszerűség lábba tiprásához” (PASTINSZKY: 1957. 268—274).

Akadtt néprajzi vizsgálója is a jelen tetoválásainak ebben az időszakban. LÜKŐ GÁBOR 1961-ben Nagybaracsán és Baja környékén (Bácsbokodon, Bátmonostoron, Hercegszántón, Szeremlén) fölfedezte, hogy idős parasztasszonyok alkarjukon csillagos végű görög keresztet és saját monogramot viselnek. Ezek 14—16 éves korukban készültek. A tetoválás helyét tintaceruzával kirajzolták, majd három varrótűbe cérnát fűzve, hegyüket lángon megfűstölve szürkálták meg a rajz helyét (LÜKŐ: 1961.).



3. ábra

Bátmonostori kereszt (Lükő Gábor nyomán)

Mivel az efféle női tetoválás Európa-szerte ritkaságnak számít, érdemes megvizsgálni néhány párhuzamot. A Bosznia-Hercegovina táján élő katolikus lakosság körében ugyancsak megfigyelték a női, vallási célú tetoválást. RIECKE leírja, hogy Bosznia-Hercegovinában az asszonyok és lányok mellükön, karjukon, kezükön és homlokukon elég gyakran tetováltatják magukat, keresztet rajzoltatnak leginkább. Ez talán az oszmán elnyomás hatására fejlődött ki a katolikus hangszírozására (RIECKE: 1925.; TRUHELKA: 1896. az albánoknál is beszámol erről a szokásról). Valószínűleg a török elől Magyarországra menekült bosnyákság hozhatta magával ezt a szokást, s ennek maradványa a Baja környéki élő jelenség.

6. Az utóbbi évtizedek magyar kutatásairól. — Az utóbbi két évtizedben is inkább egyéni vállalkozásként foglalkoztak kutatók a tetoválással. Mai tetoválásokat vizsgált két orvos: BOÉR ILDIKÓ és VIDA MARGIT. 1976-ban publikált anyagukban középiskolás korú fiatalok körében végzett vizsgálatuk eredményét adják közre. Összesen 1045 személyt vizsgáltak meg, s ezek közül 122 volt tetovált. Bemutatják a tetoválások típusait, az egyes iskolatípusokba járók tetovációinak arányát, s bőrgyógyászati vonatkozásokat is megemlítene (BOÉR—VIDA: 1976. 2007—2010).

A KOVÁCS ÁKOS szervezte kutatásra a nyolcvanas évek közepén került sor. A munkacsoporthoz folklorista, nyelvész, művészettörténész, szociológus, gyógypedagógus, pszichológus, orvos és fotós csatlakozott. A kutatók büntetésvégrehajtási intézetek-

ben, nevelőotthonokban, a Belügyminisztérium nyilvántartási osztályán jártak, felmérést végeztek a 18 éves, sorozáson megjelent fiatalok között. E kutatás eredményét tartalmazza az első magyarországi tetoválásmonográfia (KOVÁCS: 1987.).

Kicsit jellemző, hogy egy ilyen összetett, sokoldalú társadalmi jelenség vizsgálatára szervezett keretek között nem lehetett támogatót találni, néhány kutató spontán, egyéni vállalkozása volt a kutatás. Az intézmények vezetői vagy nem érezték fontosnak, esetleg nem érezték magukénak a feladatot, esetleg féltek a témától. Ennek a kis munkacsoportnak úttörő jelentősége volt abban, hogy Magyarországról (s általában a volt szocialista országokból) elsőként szolgáltatott értékelhető mennyiségű adatot a tetoválásra.

A kilencvenes évek elején már hivatásos tetoválóműhelyek is nyíltak. Ezekről több újságcikk is beszámolt.

7. Megoszlás. — A legtöbb kutató ösztönszerűen tudja, hogy általában hol kell/érdemes a tetováltakat keresni. A különböző zárt intézmények, közösségek körében gyakoribb a tetoválás. 1986-ban a Debrecenben, Veszprémben és Budapesten megjelent 13 827 sorköteles közül csak 239 (1,7%) volt tetovált (KOVÁCS: 1987. 36). Középiskolások és nevelőotthonban élők összehasonlításából az derül ki, hogy az utóbbiak körében nagyobb arányú a tetováltság (BOÉR—VIDA: 1976. 2007—2010. és BALÁZS: 1986. 9—10).

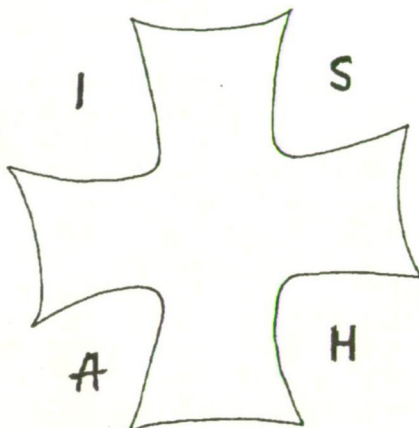
Nem rendelkezünk azonban olyan lokális vagy csoportleírásokkal, gyűjtésekkel, amelyek a megoszlásról árnyalt képet adhatnának.

8. Motiváció. — Miért tetováltatják magukat az emberek? SOLYMOSI KATALIN összegyűjtötte és csoportosította a szakirodalomban található, a „primitív” társadalmakra vonatkozó motivációs feltételezéseket: 1. Esztétikai, szexuális okok: díszítés, szexuális felhívó jelleg, a rótság elkerülése, 2. Szociális okok: törzsi jel, fizikai vagy társadalmi státusz, családhoz tartozás, nemi érettség, rang, dicsőség, háborús „kitüntetés” (önkitüntetés), 3. Mágikus-kultikus okok: talizmánérték, megelőző-megóvó védjegy, ártó szellemek elűzése, avatási és egyéb ünnepekhez való kötődés, az ősökkel való folytonosság hangsúlyozása, varázserő megidézése, betegségtől való megszabadulás, megrontás elhárítása, 4. Praktikus okok: a ruházkodás első megjelenési formája (a meztelenség eltakarása), védekezés a hőmérséklet változásai, a rovarok és horzsolások ellen (SOLYMOSI: 1987. 60).

A mai ember tetoválási indítékait a pszichológus az alapvető emberi szükségletek alapján kísérte meg csoportosítani: 1. Ego-kifejezés, önérvényesítési szükséglet: vágykifejezés, érzelmkifejezés, életérzés megjelenítése, önigazolás, individuális megkülönböztetés, kisebbségi érzés feloldására való törekvés, feltűnési vágy, „vagánykodás”, 2. Affiliációs, identifikációs szükséglet: szeretetigény, személyhez—csoporthoz való tartozás jelölése, személyhez-csoporthoz való tartozás vágyának jelölése, utánzás, hagyomány- és szokáskövetés, 3. Társadalmi integrálódás szükséglete: biztonságérzet iránti igény, társadalmi pozíció, státusz, szerep tisztázottságának igénye, normákhoz való igazodás igénye, opposzió kifejezése, 4. Időstrukturálás szükséglete: időtöltés, unaloműzés, az individuális idő folytonosságának kifejezése (emlék, emlékeztetés), 5. Esztétikai szükséglet: díszítés, divatkövetés, hiúság, imponálási vágy, szépség igénye, zavaró szépséghiba eltakarása, 6. Tartós és pillanatnyi ösztönimpulzusok kiélésének szükséglete: túlfűtött érzelm, agresszió, öndestrukciónak, önkifejezési vágy, szexualitás, birtoklás igénye (a megnevezés mágijája), kíváncsiság, kalandösztön, narcisztikus, autoerotikus tendenciák, „furor scribendi”, humor, eufóriás, depressziós vagy alkoholos,

narkós állapotban elkövetett tetoválás, teljes deindividualizáció (SOLYMOSI: 1987. 64). Az egyes motivációk azonban összekapcsolódhatnak; feltételezhetjük azt is, hogy a tetoválások ellen ható tényezők (pl. az eltűntethetlenség) miatt szükséges is egyszerre több motíváló tényező együttes megjelenése.

Mindez természetesen a szándékolt tetoválásokra vonatkozik, hiszen — ha kismértékben is — előfordulnak ún. kényszer-tetoválások is (pl. a 40-es, 50-es években a Szovjetunióban erőszakosan tetoválták politikai elítéltek homlokára: *V. N. = Vrag Naróda* 'a nép ellensége', vö. KOVÁCS—SZTRÉS: 1989. 30).



4. ábra

Hippitetoválás (ISAH = Isten, segítsd a hippiket!)

9. Ábrák és szövegek. Vizuális megjelenítés. — A tetoválásokat két nagy csoportra oszthatjuk: ábrákra és szövegekre. KOVÁCS ÁKOS összeállította a főbb magyarországi tetoválásmotívumok katalógusát (1987. 19—25.), valamint közreadta Baldájev gyűjtéséből szovjet elítéltek tetoválásmotívumait (KOVÁCS—SZTRÉS: 1989. 53—121.). Magam a tetovált feliratokat, szövegeket külön vizsgáltam szemiotikai szövegtani szempontból (BALÁZS: 1987. 35—52, 1988a. 37—43, 1988b. 460—470.). Más kutatókra az volt jellemző, hogy a tetovált ábrákat és szövegeket együtt elemezték. Ez szükséges feladat, ám a különálló vizsgálat ugyancsak indokolt lehet, hiszen a szövegek világképe önmagában is megragadható, s szemiotikai nyelvészeti módszerekkel különösen jól faggatható.

Ábra és szöveg kapcsolata a következő lehet: 1. nincsenek semmiféle kapcsolatban egymással; összefüggéstelenek, 2. a szöveg alárendelt szerepű az ábra mellett, 3. az ábra alárendelt szerepű a szöveg mellett, 4. ábra és szöveg egymásra utal, mellérendelő viszonyban állnak egymással.

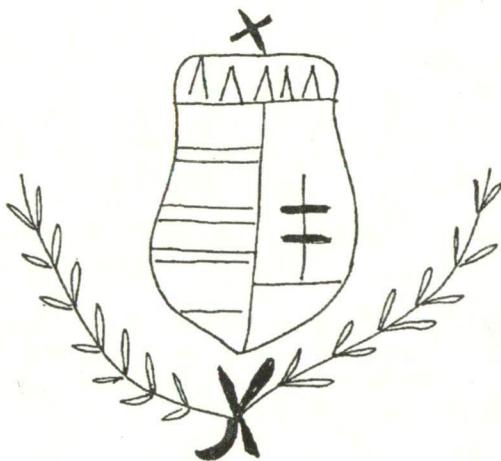
A negyedik csoportba olyan átmeneti jelenségek is tartozhatnak, amikor az ábra és a szöveg kontextuális, sőt esetleg grammatikai kapcsolatba lép egymással. Ezeket elneveztem ábratextnek, ábraszövegnek. Például egy 1933-ban született férfin a következő szöveg és ábra szerepelt egymás mellett:

Csoda (szöveg) + [szarvas] (ábra)

Tehát a szöveg és az ábra együttesen összetett szót alkot: *csodaszarvas*, amely mitológiai vonatkozásai miatt még sok más következtetés levonására is alkalmas. További példáim:

SZÖVEG:	ÁBRA:
<i>Soha többé</i> +	[megbilincselte kéz]
<i>Énrám vár</i> +	[akasztófa]
<i>Utállak</i> +	[bilincs]

Az efféle ábraszövegek tehát úgy foghatók föl, hogy bizonyos ábrák, vizuális jelek lépnek kapcsolatba az írott jelekkel, a leírt szöveggel. Az ábraszövegek érdekes antropológiai következtetés levonására is alkalmasak: a betűírás föltalálása előtt ugyanis sok nép jelekkel írt, később a betűírás mellett (s mint látjuk sokszor azzal kontaminálódva is) megmaradtak, felújultak ezek és ilyenféle jelek. LOMBROSO szerint: „Amerika és Ausztrália vad népeinél az írás ma se más, mint primitív festés. Például, ha ezek az emberek azt a gondolatot akarják kifejezni, hogy ‘ha én a madár gyorsaságával bírhatnék!’ — akkor lerajzolnak egy embert, karok helyett szárnyakkal. Két csónak egy emberrel, egy medvével és hat hallal azt jelenti, hogy a folyóban a halászok egy medvét és hat halat fogtak. Ezeket a jeleket ősi énekek és hagyományok erősítették meg” (LOMBROSO: é. n. 86). LOMBROSO elmebeteg írásos rajzait elemezve megállapította: „A cél az, hogy vagy a képet tegyék világosabbá az odaírt szöveggel, vagy az írást tegyék értelmesebbé a magyarázó rajzokkal és jelekkel” (LOMBROSO: é. n. 83). Hasonlít ez a jelenség egyébként a kisgyermek, olvasni tanulók számára készített képes-rajzos-betűs könyvekre.



5. ábra

Tetovált Kossuth-címer rozmaringszállal

10. Szöveges tetoválások. — A kizárólag szöveges tetoválásokkal más tanulmányaimban részletesen foglalkozom (pl. BALÁZS: 1987., 1988a., b.). A magyar anyag alapján a főbb tartalmi csoportok a következők: 1. Testfunkciós szövegek (a tetoválás

kizárólagos antropológiai jellemzője): *Fizikai munkát nem vállalok* (háton, lábon); *Éhes pocak*; *Szomjas, éhes* (hason), 2. Kapcsolatra utaló, megszólításos (fatikus) szövegek: *Helló lányok*; *Titok a neved*, *Suha János*, 3. Emléktetoválások: *Emlék péntek estéről* 1964. II. 16. 17.; *Emlékül Gusztitól*; *Emlék Bugacról*, 4. Névtetoválások: *Johnny*; *Bob*; *Lord*, 5. Számtetoválások: az ujjak külső felületére tetovált születési évszám sok helyen elterjedt szokás; időponttetoválások; ritka esetben még a lottószámok tetoválása is előfordul, 6. Vallási, hiedelem háttérű tetoválások: *Jézus él*; *IHS*, 7. Szerelmi, erotikus, obszcén szövegek: *P...*; *Júlia, a tiéd vagyok*; *Imádlak, szeretlek*, 8. Csoporthoz tartozást kifejezők (hazafias, politikai, mozgalmi, katonai, börtön stb.): *Amíg élek, harcolok a hazáért, hurrá!* 9. A kultúrák közötti kommunikáció (folklor, tömegkultúra, művészet) szövegei: *Az élet kártyajáték, a sors mostoha, Küzdeni megtanít, de feledni soha*.

Az egyes szövegeket, akár csak az ábrákat, emlékezetből idézik, elevenítik föl, ezért a folklor törvényszerűségeinek megfelelő alakulási módokat figyelhetünk meg.

11. A szövegek szemiotikai arculata. — A tetovált szövegek által tükrözött mitikus szervezettségű világképet további elemzéssel mutathatjuk ki. Elkülöníthetünk bizonyos szövegcsoportokat (testszövegeket, illetve testmondatokat), amelyek bináris jellegű oppozíciókba rendezhetők; valamint fölállíthatunk olyan ellentétpárokat is a testfunkciós szövegeken belül (pl. *Jobb kezemmel védem a hazám / ballal ölelem a babám*, illetve: *Lő — gól* — jobb lábon), amelyek esetleg megfelelnek a hagyományos, kulturálisan ismert és elfogadott funkcióknak, illetve azokkal ellentétben vannak.

Egy korábbi tanulmányomban már bemutattam a szövegek egyik lehetséges oppozíciós rendszerét (BALÁZS: 1988b. 464—465):

I.

Jobb (kéz- vagy lábfelirat)
Lábam feléd visz
Imádom a nőket
Szeretlek, anyám
Kaland az élet, mégis oly
szép, Mária
Szerelmes (felirat a szíven)
Hazám

II.

Bal (kéz- vagy lábfelirat)
Fáradt
Gyűlölöm a nőket
Utállak, anyám
Bűn az élet, mert szenvedek
Zárva (felirat a szíven)
Oly távol vagy, hazám

A tetovált szövegek igen nagy gyakorisággal csak nevek: keresztnemek, becenevek, gúnynevek, álnevek. Ugyancsak jelentős csoportot alkotnak a különböző helynevek (lakóhely, katonaság, börtön helyszíne stb.). A helynevek ugyancsak csoportosíthatók bináris jellegű szemantikai oppozíciók alapján:

I.

Hawaii
Rózsadomb

II.

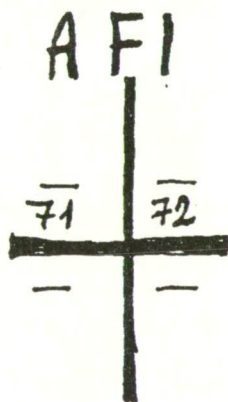
{ *Korzika*
Angyalföld
Csepel
Miskolc

Egy formulán belül megjelenő ellentétek:

I.	<i>Halál vagy szerencse</i>	II.
[szerencse]	<i>Szenvedni megtanultam, de félni soha</i>	[halál]
[tudok szenvedni]	<i>Menni vagy meghalni</i>	[nem tudok félni]
[menni]	<i>Megtanultam szeretni és gyűlölni</i>	[meghalni; nem menni]
[tudok szeretni]		[tudok gyűlölni, nem szeretni]

További igen érdekes vizsgálatra ad alkalmat a gyűjtött anyag az egyes testfunkciók és az azokhoz rendelhető ismeretek közötti megegyezés (korreláció), illetve eltérés (diszkrepancia) esetében.

A tetovált szöveg olykor csak jelzés, melynek megfejtéséhez az adott kulturális környezet ismerete, tudás szükséges. A betűszók, rövidítések csak a beavatottak számára jelentenek azonnal érthető információt. Néhány jellemző betűszó a magyar anyagból: *AFI* = Aszódi Fiúnevelő Intézet; *ÁG* = állami gondozott; *ESZGY* = elvált szülők gyermeke; *HUD* = Hajrá Újpesti Dózsa; *NAAAÉ* = nem akarok atomfegyverek árnyékában élni!



6. ábra

Aszódi kereszt (*AFI* = Aszódi Fiúnevelő Intézet)

12. A magyarországi tetoválások jellemzői. — A rendelkezésünkre álló empirikus anyag már bizonyos következtetések levonására alkalmas. A magyar tetoválás „szekunder” jelenség. Valószínűleg nem uráli-finnugor eredetű a rokon népeknél is későbbi hatásra gyanakodhatunk. A magyarországi tetoválásnak van egy népi, alulról jövő áramlata (pl. bosnyákok, bányászok tetoválásai), és egy felülről, az arisztokrácia köréből érkező vonulata (pl. több híres történelmi személyiségünk — Széchenyi István, Károlyi Mihály, Horthy Miklós — volt tetoválva). A tetoválási szokások, motívumok, szövegek terjedése általában népmozgalmi úton, majd az egyre bővülő kereskedelmi

kapcsolatok révén (pl. hajósok), hadjáratok, katonáskodás (pl. szibériai hadifogság) következtében, újabban a tömegkommunikáció, divatok révén történik. Legutóbb Magyarországon is megjelentek a tetováláshelyettesítő lemosható tetoválások.



7. ábra

Szárnys halálfej — az erőszak modern jelképe (motorokon, autókon, dzsekiken is)

Jellegzetesen európai, nemzetközi tetoválások a börtöntetoválások (pl. *Egyedül cellámban; Óvakodj a haverjaidtól*), a szülőknek, szerelmeseknek való emlékállítás (pl. szív motívuma, női fej, *Anyámnak, Apámnak* szöveg) és bizonyos vallási-szagrális szimbólumok (*Mária segíts!*, kereszt stb.).

Magyarság-szimbólumok: hármashalom, idézetek a *Himnusz*ből, *Védem a hazám* felirat stb. Az idegen nyelvű feliratok közül az angol, francia nyelvűek vezetnek. Figyelemre méltó, hogy a magyar anyagban számottevő marxista szimbólumokat, szövegeket nem találunk; ugyanígy fasiszta jelképeket sem.

A magyarországi tetoválások általában kevésbé művésziek, leggyakrabban csak egyszínűek, sok esetben primitív módszerekkel készülő alkalmi megvalósulások.

13. Összefoglalás. — A tetoválások (ábrák és szövegek) kutatása komplex, antropológiai szemlélettel lehetséges. Ezen belül a jelek, jelképek, szövegek hagyományozódása miatt szemiotikai és szövegtani vizsgálatra különösen alkalmasak. A nemzetközi kutatások, beszámolók folyamatosan tárják föl a tetoválás történetét, elterjedését, módszereit, főbb típusait. A magyarországi tetoválásokról az utóbbi évtizedekig viszonylag keveset tudtunk. Az egész kelet-közép-európai térségből az első nagyobb felmérés Magyarországon született a nyolcvanas években. Egy informálisan szerveződött munkakö-

zösség terjedelmes anyagot tárt föl, elemzett és megjelentetett (KOVÁCS: 1987.). Ugyancsak Magyarországon jelent meg a szovjet büntetőtáborok tetoválásanyagát bemutató gyűjtemény (KOVÁCS—SZTRÉS: 1989.).

A *tetoválás* szó a polinéz nyelvből származik és Cook kapitány 1769-ben írt hajónaplójában szerepel először. A magyar nyelvbe angol közvetítéssel került, de vannak magyar nyelvjárási kifejezések is a jelenségre. A rokon népek közül a vogulok tetoválási szokásairól 1896-ban MUNKÁCSI BERNÁT számol be.

A magyar tetoválás azonban a különböző (szub)kulturális hatások (hajósok, katonaság, börtön stb.) révén elsősorban szekunder, átvett jelenség.

1872-ben már született Magyarországon is fölhívás a tetoválások gyűjtésére — éppen egy induló nyelvészeti folyóiratban. Mind a nyelvtudomány, mind pedig a néprajztudomány érdeklődése azonban nem nyilvánult meg e (és sokféle hasonló mai) téma iránt.

A tanulmányban az elszórt magyar kutatások, megfigyelések bemutatása után az 1985—1987 között zajló szervezett kutatásról és annak eredményeiről esik szó. Majd a tetoválások megoszlását, motivációit, az ábrás és szöveges, valamint a kizárólag szöveges tetoválások főbb jellemzőit mutatja be a tanulmány. A szöveges tetoválások szemiotikai, szövegtani jellemzőiről már külön részletes tanulmányok is megjelentek (vö. BALÁZS: 1988a., b.).

A magyarországi tetoválások nem különböznek jelentősen az európai tetoválásoktól. Sok azonban az alkalmi, primitív kivitelezésű tetoválás, s viszonylag kevés a művészi, esztétikai megoldás. Az európai hatások, motívumok, utánzatok mellett különösen szövegeikben megfigyelhető a szómágia-névmágia, a különböző közösségekhez való tartozás, a folklór törvényszerűségeinek való megfelelés.⁴

Jegyzetek

1. A *Magyar tetoválások* című kiállítás Kecskeméten 1987 márciusában, Budapesten a Fényes Adolf teremben 1987 szeptemberében volt látható. A katalógus a kecskeméti *Forrás* című folyóirat 1987. 3. száma volt, 63 fekete-fehér és színes fotóval KOVÁCS Ákos szerkesztésében.
2. A szenzációs leletet Herbert és Erika SIMON találta meg, az első vizsgálatokat az innsbrucki egyetem régészeti tanszékén Konrad SPINDLER végezte el. A kutatások most is folynak, részletes tudományos leírás nem áll még a rendelkezésünkre.
3. P. BALÁZS János szíves közlése.
4. E tanulmány eredetileg 1988-ban készült az *Ethnographia* számára, de nem jelent meg. Köszönettel tartozom VOIGT Vilmos lektori jelentéséért, amelynek alapján a *Szemiotikai szövegtan* sorozat számára átdolgoztam és felfrissítettem a korábbi írást.

Irodalomjegyzék

BALÁZS GÉZA:

1986. Gyerekek a nevelőotthonban. *Köznevelés* XLII. 2. 9—10.

1987. „Titok a neved, Suha János...” Magyarországi tetovált feliratok. *Forrás* 19. 3. 35—52.

1988a: Linguistic characteristic of Hungarian tattooed texts. In: *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae*. Sectio Linguistica, Tomus XIX. Budapest, 37—43.

1988b. Tetovált szövegek Magyarországon. *MNy*. LXXXIV. 460—470.

- BESENYEI László Béla:
1913. *Személyleírás a bűnvádi eljárás céljaira*. Budapest.
- BODROGI Tibor:
1977. Scutt, Ronald and Christopher Gotch: *Skin Deep. The Mystery of Tattoing*. London, 1974. (Ismertetés.) *Ethnographia*, 88. 508—509.
1978. *Messzi népek magyar kutatói I—II.* (Szerk.) Budapest.
1987. A tetoválás etnológiája. A személyi művészet és műfajai. *Forrás* 19. 3. 110—142.
- BOÉR Ildikó dr.—VIDA Margit:
1976. A tetováltság elterjedése a középiskolás korú fiatalok körében. *Orvosi Hetilap* 117. 2007—2010.
- CATTANI, Paul:
1922. *Das Tatauieren*. Basel.
- GOTTHOLD, Karl:
1914. *Vergleichende Untersuchungen über die Tätowierung bei Normalen, Geisteskranken und Kriminellen*. Halle.
- HUSZÁR György:
1932. A tetoválás előfordulása hazai bűnözőknél. *Népünk és Nyelvünk* IV. 198—200.
- JOEST, Wilhelm:
1887. *Tätowieren, Narbenzeichen und Körperbemalen*. Berlin.
- JÓKAI Mór:
1964. *Fekete gyémántok (1870.)* I. Budapest.
- KÁPLÁNY József:
1872. (Választ kaptunk.) *Nyr.* I. 247.
- Kérdések
1872. *Nyr.* I. 149.
- KLEES—WARNBACH, Marie-Luise:
1976. *Kriminologische und kriminalistische Aspekte der Tätowierens bei Rechtbrechens*. Freiburg.
- KOVÁCS ÁKOS:
1987. A (test)művészet örök, avagy: Bevezetjük a tetoválást. *Forrás* 19. 3. 2—18.
- KOVÁCS ÁKOS — SZTRÉS ERZSÉBET:
1989. *Tetovált Sztálin*. Szovjet elítéltek tetoválásai és politikai karikatúrái. Szeged.
- KUNTER, Manfred:
1971. Zur Geschichte der Tätowierung und Körperbemalung in Europa. *Mitteilungen zur Kulturkunde* XVII. 1—20. Wiesbaden.
- LASALLE, Henri Martin de—Michel BOUSSAT:
1970. La tatauage. *Revue des corps de santé* 6. 843—855.
- LAUFFER, Otto:
1914—1915. Über die Geschichte den heutigen volkstümlichen Gebrauch den Tätowierung in Deutschland. *Wörter und Sachen* VI. 1—15.
- LING, Roth H.:
1905. Tatu in the Society Islands. *The Journal of the Anthropological* XXX. 283—294.
- LOMBROSO, Cesare:
1894. *Der Verbrecher in antropologischer, arztlicher und juristischer Beziehung*. Hamburg.
é. n. *Lángész és örültség*. Budapest.
- LUSCHAN, F(elix) von:
1897. *Beitrag zur Kenntnis der Tätowierung in Samoa*. Berlin.
- LÜKÖ Gábor:
1961. Archaikus tetoválás Nagybaracskán. *A Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattára*, 6790.
- MUNKÁCSI Bernát:
1896. *Vogul népköltési gyűjtemény*. IV/1. Budapest.
- OETTERMANN, Stephan:
1979. *Zeichen auf der Haut*. Die Geschichte der Tätowierung in Europa. Frankfurt am Main.
- ORSZÁGH László:
1970. Tetovál. *Nyr.* 94. 474—477.
- PASTINSZKY István, dr.:
1957. A tetoválás. *Természettudományi Közöny* I. (LXXXVIII.) 268—274.

- PUNKEL, Peter F.:
1976. *Die Tätowierung in Borneo*, Berlin/W.
- RIECKE, Erhard:
1925. *Das Tätowierungswesen im heutigen Europa*. Jena.
- SCUTT, Ronald—Christopher GOTCH:
1974. *Skin Deep*. The Mystery of Tatting. London.
- SIMONYI Zsigmond:
1904. Elvonás. *Nyr.* XXXIII. 140.
- SOLYMOSSI Katalin:
1987. A tetoválás motivációi. *Forrás* 19. 3. 59—65.
- SPANNER, Adolf:
1934. *Die Tätowierung in den deutschen Hafenstädten*. Bremen.
- TEMESI Ferenc:
1987. *Por*. II. Budapest.
- TESZ.
1976. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* III. Főszerk.: BENKŐ Loránd. Budapest.
- TRUHELKA, Ciro:
1896. Die Tätowierung bei den Katholiken Bosniens und der Herzegovina. *Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und den Herzegovina*, IV. 493—508.
- VAJKAI Aurél:
1987. *Szentgál*. Egy falu folklórja. Budapest.
- VOIGT Vilmos:
1986. Bodrogi Tibor művészetetnológia-felfogása. *Proceedings of the Folklore Department* 155. ELTE, Budapest.

THE INVESTIGATION OF TATTOOING AND OF THE TATTOOED 'TEXTS' IN HUNGARIAN FOLKLORISTIC RESEARCH

GÉZA BALÁZS

The research of tattooing is possible only with a complex, anthropological attitude; but the tattoo is cut for linguistical (textological and semiotical) analyse because of the traditionality of the tattooed signs and texts. The international research of tattooing is revealing permanently its history, spread, methods and types. There had been only a few information about the tattoo in Hungary until the last decade. But the first weighing in Central-Eastern-Europe was made exactly in Hungary in the eighties. An informal co-operative has revealed, analysed and published large material — KOVÁCS: 1987. Collection and demonstrating of the tattoos of the soviet detention camps was published in Hungary too (KOVÁCS—SZTRÉCS: 1989.).

The word tattoo is coming from the Polynesian, and had been used first in the log-book of captain Cook in 1769. It fell into the Hungarian from the English, but there were as well some Hungarian dialectal terms to express the same phenomenon. MUNKÁCSI BERNÁT gave an account of Vogoul customs of tattoo in 1896 searching the relatives of the Hungarian nation, but above all the Hungarian tattoo is a borrowed phenomenon (through army, prison, sailors, etc.)

There was a request for the collecting of tattoos in a linguistical periodical even in 1872 in Hungary, but the linguistics and the ethnography have not showed any interest of it.

The Hungarian tattoos are not importantly different from the other European tattoos. But there are a lot of occasional, primitive tattoos, and few artistical ones. We can observe over and above the European patterns special effect of folklore, self-identification and magic of words and names.

This essay is demonstrating the early Hungarian examinations and the organised research of tattoo between 1985—1987. It is dealing with division, motives, main characteristics of Hungarian tattoo as well. (Other essays were published on semiotical, textological characteristics of textual tattoos — BALÁZS: 1988a., b.)

NONVERBÁLIS JELEK VERBÁLIS KÓDJA

R. MOLNÁR EMMA

A címben jelzett téma tágabban értelmezve az emberi kommunikáció kérdéskörébe tartozik. Kommunikációnak az emberek közötti információcserét nevezzük: az a személy, akitől a kommunikáció elindult, a kommunikátor, a közlő fél, adó, beszélő, („A” személy), aki a közlést kapja, a befogadó (vevő, beszélgetőpartner, „B” személy). A közlés tartalma a *hír, üzenet, információ*. A közlés módja, formai sajátossága, jelrendszere a *kód*. Elemi egysége a jel, s egy közlendő mindig egy adott kód jeleinek meghatározott kapcsolódása, struktúrája. Ez az adott rendszer „belső” ügye. Az információ meghatározott csatornán át áramlik a befogadóhoz. A „jelkulcs”, a kód konvencionális, és ismerete egyformán fontos az adó és vevő számára.¹

Az emberi kommunikáció jellemzője, hogy az üzenetváltás többféle média együttes megjelenése, felhasználása segítségével történik.

Kétségtelenül a verbális kód az ember legspecifikusabb kommunikációs módja, mely önmagában csaknem teljesen alkalmas arra, hogy mindenféle információt továbbbítson, mert valamennyi kommunikációs lehetőség közül a legbonyolultabb kóddal rendelkezik.² A nyelv, a verbális kommunikáció maga, az ember egész fejlődéstörténete során alakult ki. Nem egyedüli jelrendszer, csak egyike a lehetségeseknek.

A szemiotika, a jeltudomány közvetlenül a nyelv után említi a nem nyelvi, azaz *nonverbális jelek* rendszerét. E terminus először mindazon kommunikációs események jellemzésére volt használatos, amelyek a beszélt vagy írott szó határain túl vannak. Igen intenzív kutatás folyt és folyik e témakörben, s'ennek az interdiszciplinális kutatásnak az eredményeként, ha nem is lezárható, de kezelhető rendszerei alakultak ki mind a külföldi, mind a hazai kutatásban.³

Elfogadva azt, hogy a nonverbális kommunikációt nem lehet elszigetelt egységként tanulmányozni, hanem csakis a teljes kommunikációs folyamat elválaszthatatlan részeként, tudomásul vehetjük, hogy a nem verbális viselkedés részben *ösztönös*, részben *utánzott*, részben pedig *tanított* jelrendszer.

A témával foglalkozó elméleti munkák és kutatások a következő hét nagy csoportba sorolják.

1. *Kinézi*ka vagy testmozgás (ezen belül; emblémák, szemléltetők érzelemkutatók, szabályozók és alkalmazkodók).
2. *Testi jellemzők*.
3. *Érintkezés, viselkedés*.
4. *Paranyelv* (hangtulajdonosságok és a hangkiadás tulajdonosságai).
5. *Proxemika*.
6. *Készítmények*.
7. *Környezet*.

(„Ez a rendszer az emberi nemverbális kommunikáció tudományterületének egy-fajta meghatározása is — a rendelkezésre álló irodalom és kutatási anyag alapján.”)⁴

Mindegyikről szó lehetne, de a vizsgálati szempontból kiemelten külön egységet a *kinezika*, a *proxemika* s az itt külön nem szereplő *vocalis kommunikáció* s a *paranyelv* alkotnak. Ezeknek a bemutatása célszerű a vizsgálandó témához.

(a) Kinezikus viselkedésen vagy testmozgáson tipikusan a következőket értik: a *gesztusokat*, a *végtagokat*, a *kéz* és a *láb*, a *fej mozdulatait*, az arckifejezéseket (mosolygás), a *szem viselkedését* (pislogás, a tekintet iránya és időtartama, a pupilla tágulása), valamint a *testtartást*. A *homlokráncolás*, a *váll leeresztése*, a *fejbiccentés* is mind a kinezika hatáskörébe tartozik. Ahogy léteznek különböző típusú verbális viselkedések, ugyanúgy létezhetnek különböző nonverbális viselkedések is. Egyes nem verbális jelzések egészen egyediék, mások igen általánosak, egyesek kommunikációs célokat szolgálnak, mások kifejező jellegűek, egyesek érzelmekről tudósítanak, ismét mások személyiségvonásokról vagy attitűdökről.

Némely kutató a tekintetet, a mimikát és gesztusokat külön csoportba sorolja, s a kinezika csak a test egészének mozgását, s a testtartást jelenti.

(b) A *proxemika* térközszabályozás — meghatározott távolságtartást diktál, mely kultúránként változó (intim zóna, személyes zóna, társadalmi zóna, nyilvános zóna).⁵ Szimultán és szukcesszív is eltérések lehetnek a közelítés és távolodás szabályrendszerében. Nem véletlen a „megtartja a három lépés távolságot” szólás keletkezése.

(c) A *paranyelv* azzal foglalkozik, hogyan mondunk valamit: a nem verbális vokális jelzések körével, amelyek beburkolják a közönséges beszédviselkedést. A közvetlen emberi kommunikáció szempontjából a nyelv és a beszéd megkülönböztetése egymástól azért is lényeges, mert a beszédben egy jellegzetes nem verbális kommunikációs csatorna, az úgynevezett *vocalis kommunikáció* is szükségszerűen működik. Régóta ismerték, milyen fontos a beszédben a hangnem, a *hanghordozás*. Például *kemény hangon beszél*, *felemeli a hangját*, *hivatalos hangnemben beszél*, *nem megfelelő hangot üt meg* stb. Ezenkívül van a hangnak és a beszéd egyes formái sajátosságainak érzelmet, viszonyulást kifejező funkciója is. A hang elég jól tükrözi a belső feszültséget, izgalmat, a hanghordozás változása valamilyen behatásra jó indikátora a hatás természetének, és képes arra, hogy hordozzon affektusokat is. A szépirodalomban és a köznyelvben sok szó esik erről.

TRAGER elképzelése szerint a paranyelv a következő alkotórészekből tevődik össze.

(A) *Hangtulajdonságok*. Ide tartoznak: a hangmagasság terjedelme, a hangmagasság kontrollja, a ritmus, a beszédtempó, a hangképzés kontrollja, a rezonancia, a hangrész kontrollja, és a beszéd közbeni ajakkontroll.

(B) *A hangkiadás tulajdonságai* (vokalizációk).

1. Hangbéli jellemzők. Ide sorolható a nevetés, sírás, sóhajlás, ásítás, a böfögés, a nyelés, a nehéz be- vagy kilégzés, a köhögés, a torokköszörülés, a csuklás, a nyögés, a nyöszörgés, a nyafogás, az ordítás, a suttogás a tüsszentés, a horkolás stb.
2. Hangbéli módosítók: az intenzitás (túl hangos vagy túl halk), a hangmagasság

(túl magas vagy túl mély) és a kiterjedés (igen elnyújtott vagy elkapkodott beszéd).

3. Hangbéli különállók. Ilyen például a „hm”, az „ö”, „eh”, „ee” és változataik s más efféle hangadás.

A témára térve: az író mint alkotóművész verbális jelrendszerrel dolgozik, azaz a nyelvvel. Érzelmait, gondolatait közlendőjét verbális úton továbbítja, mely vagy beszéd vagy írás formájában jut el az olvasóhoz. A közlés sajátos formája az egyirányú információáramlás, közben változtatni sem lehet, és bővebb magyarázatot sem adni, így az író pontosságra, érzelmei, gondolatai lehető legárnyaltabb kifejezésére törekszik. Ezért a képszerű, a közbeiktatott rajzok, a színes nyomtatás, a betűtípusok változtatása, helykihagyások stb.

És mi történik a valóságban nem verbális csatornán áramló információkkal? Hogyan lehet mégis bekapcsolni a kommunikáció szépirodalom adta lehetőségei közé? Természetesen úgy, hogy a nonverbális kód verbálisra transzformálható.

Az író szóra váltja a kinezikát és egyéb megnyilvánulásokat. Minél árnyaltabb a nyelvismerete, kép- és szóteremtő tehetsége, annál jobban, pontosabban tudja átváltani az eredetileg más jelrendszerrel továbbított információt. Az érzékszervek közül a látás és hallás kap kiemelkedő szerepet mint közvetlen érzékelési forma, de olykor a tapintás, a szaglás és ízlelés is közvetíti a valóság jelenségeit, ha a pontosság szükségessé teszi, vagyis a nyelvi jelek a különböző érzékszervek működésének valóságát regisztráló szó- és kifejezőkészlete aktivizálódnak.

Céлом nem elméleti fejtegetés, esetleg egy teróia kidolgozása, hanem egy tapasztalt, megfigyelt jelenség bemutatása megfelelő példákkal illusztrálva.

Gyűjtött anyagom forrása a szépirodalom, s mindhárom műfaj: dráma, líra, epika. Vizsgálati szempontom: hogyan váltja verbális jelre a nonverbális jelet (illetve a drámában fordítva is), s a nyelvi jelek közül melyek dominálnak, illetve segítenek az átváltásban.

Kezdhetjük a drámával: szempontunkból úgy tűnik, a legegyszerűbben elintézhető műfaj. Mivel megjelenítésre, előadásra szánt műalkotás, a verbális szöveget a szereplők szájába adja az író, a nonverbális jeleket pedig szerzői utasítás formájában közli, előírja ugyancsak verbális formában. A színészek, követve az utasítást, hozzáadják saját művészi tehetségüket, megjelenítik a figurákat: szóval, mozdulattal, mimikával stb., ahogy az alkotó leírta, a megjelenítésben összeötvözik a két jelrendszert.

Nézzünk példákat is.

Zsuzsa *egy ideig hallgat*. Régóta? (Ti. van ébren.)

András *vontatottan, színtelenül felelget*. Régóta.

Zsuzsa. Boldog vagy?

András. Boldog. *A fiú hangja egyre fakóbb.*

(Illés Endre: Rendetlen bűnbánat)⁶

Tamás. Miért akarsz bántani?

Éva *nyílt és nyers*. Mert nem tudok bízni benned.

Tamás *szokatlanul melegen*. Éva... *Elhallgat.*

(Illés Endre: Aki szeretni gyáva⁷)

A verbális és nonverbális jelrendszer elkülönítése első fokon a különböző betűtípusok alkalmazásával történik. A nonverbális „utasítást” mindig kurziválja, ezzel jelzi, hogy ezt megjelenítésre, nem elmondásra szánta.

A nonverbális kódok átváltása elsősorban a vocalis megszólaltatási módra vonatkozó utasítás: grammatikailag módhatározós szintagma segítségével: „*vontatottan, színtelenül felelget*”, „*szokatlanul melegen szól*”, tehát szerzői utasítás az előadás módjára — vocalis megszólaltatási formára utal. A „*nyílt és nyers*” ugyan állítmány, de nominális (participium, adiectivum) — ezzel a megszólaló hangjának színét is belesűriti a reá vonatkozó állításba.

A vocalis kommunikáció körébe tartozik a hallgatás is („*egy ideig hallgat*”). Még nem szólalt meg — arról informál, hogy gondolkodik azon, mit mondjon, illetve „*Ellhallgat*”, azaz beszélt, de a praeverbiumos verbum jelzi, hogy nem folytatja, bár lenne mondanivalója.

Megesik, hogy egyetlen rövid beállításban *testmozgás*, *gesztus* és *vocalis* kommunikáció nyelvi megjelenítése fordul elő együttesen.

Klára *indulatosan*. Pfuj... maradjon hát.

Elfut a többi után, Péter *egy pillanatig megrettent* áll, olyan *mozdulatot tesz*, mint aki *utánasiet*, megkérleli, aztán *vállat von*, s *visszahúzódik* az odújába.

(Németh László: Cseresnyés⁸)

Azt, hogy milyen módon szólal meg a szereplő, az „*indulatosan*” utasításból tudjuk. Modalis essivus lenne a mondatban az állítmány bővítménye, ha teljes értékű grammatikai mondat lenne.

A mozgást verbum állítmánysorral érzékelteti (*elfut, megretten, mozdulatot tesz, utánasiet, vállat von, visszahúzódik*). Figyelemreméltó a verbum akcióminősége: a *megretten* pillanatig tartó cselekvés, illetve a *visszahúzódik* visszaható ige — az alany önmagán végzett cselekvése, azaz mozdulata.

A gesztus, a vállvonogatás embléma értékű — jelentése ‘*mit bánom én, most már mindegy*’.

Szót érdemel még egy hasonlat: „*olyan mozdulatot tesz, mint aki utánasiet megkérlelni*”. A hasonlító mondat tartalma miatt nincs lezárva az információ, csak egy, a szokásaikban létező mozdulatot sejtet, de nem fejt ki a hasonlatban sem pontosan, csak a következő mondategészben folytatja, majd zárja le a mozgulatsorra adott utasítást.

Nem könnyű a verbálisan megadott írói direktívát nonverbális kódra váltani.

A drámai kommunikáció valahogy így fest:

nonverbális kód — az író verbális kóddá változtatja utasításszerűen, hogy a figurát megjelenítő színész felbonthassa kétféle kódra:

verbálisra — mondja a figura szövegét,

nonverbálisra — a verbálisan közölt utasítást gesztussal, mimikával stb. jeleníti meg.

A lírai vers műfaji sajátosságából következik, hogy költői képek, metaforák, metonímiák, szinekdochék, hasonlatok, megszemélyesítések megalkotásához dolgozik az író a gesztus, a mimika, a kinezika szókészletével. Pl.

Az agy görnyed
négyrét
hétrét
százzrét

(Tamkó Sirató Károly: Didergés a Naprendszerben 10⁹)

Az aggyal mi történhet? — *bevérzik, megsérül, meglágyul* stb. Minden verbum történetet jelent. A versben előforduló ige a *görnyed* cselekvést, egy mozdulatot (kinezika) jelent, az agy „cselekvése”, melynek eredménye a tekervények kialakulása. Nem célom az egész vers elemzése — de e rész így is azt sugallja, hogy a költő egyetemes összefüggésben gondolkodik: az universumban a Naprendszer s a Naprendszerben az ember — a *cselekvő* ember agya, amint tekervényeinek görnyedésével létrehozza önmaga gondolkodó képességét.

Vagy:

megszokja a szem
meg a sötétet
hiába *hunyorog*
rám e kései *nap*
leszegett fejjel
baktatok mint a
felszínre hozott
hajdani bányalovak.

(Kányádi Sándor: Megszokás 123¹⁰)

A *tekintet* kétféle módon is megjelenik: egy állandó vonzatstruktúra formájában „*megszokja a szem*” a sötétet, illetve a „*hunyorog*” a nap megszemélyesítésben.

A gesztus: a *leszegett fej* — a szomorú, megalázott ember gesztusa. A „*baktat*” egyenletes, monoton előrehaladást jelent, s a hasonlat konnotatív jelentés felé tereli a gondolatot. (A „hajdani bányalovak” kiszolgáltatottságát olvasmányélményeinkből ismerjük.)

A *kinezika*, a *mozdulat*, *testmozgás* a komplex közlendő megértését, megélését segíti. Pl.

Az orvosságokhoz mellékelte figyelmeztető: ezt-azt kerülendő cédulák az alkotás tragikus be nem fejezettségéről tanúskodnak!

Mintha például egy költő azt írná verséhez.

— E vers olvasása közben limonádé nem fogyasztható!

Vagy

— Kisszéken *ülve* olvasandó!

Vagy

Csak *fejen állva* érthető meg!

(Tamkó Sirató Károly: Cédulák gyógyszerek mellett¹¹)

A beékelte mozdulatok csak eszközök, amelyeknek nyelvi kifejezési formája: kisézésen *ülve*, fejen *álva* adverbium verbale alaptagú, és állapotot jelenít meg. Inkább statikus, mint dinamikus (azaz állókép) jelenik meg előttünk. Egy-egy fotográfia, ábra az utasításhoz.

Az *epika* mint műfaj sem a dráma kétsíkú utasításait, sem a líra szélsőséges és mérész képalkotását nem követi, hanem a maga műfaji sajátosságai adta lehetőségeivel élve, a lineáris szövegalkotáshoz igazodva görgeti a cselekményt, és mozgatja a szereplőket. A leírt nonverbális jeleket elképzeli, megfigyeli az olvasó, lévén elég tapasztalata a világról, annak dimenzióiról. Mondhatni, minden nonverbális jelet verbalizál az író, s ritkán történik meg, hogy csak egy gesztusnak, pillantásnak a leírása elegendő, sokkal gyakoribb a felsorolt jelek valamilyen kombinációban való megjelentetése. Melyek azok a nyelvi, szövegalkotási keretek, amelyek között kombinált mozgást, egyáltalán nonverbális mozgást megjeleníthetünk. Lehet a közege:

monológ,
narráció,
(szabad függő beszéd)
idéző mondat (az idézetből vagy párbeszédből),
hasonlat és egyéb itt nem vizsgált és nem említett forma.

(Példáim regényekből, novellákból valók: Németh László, Csáth Géza, Márai Sándor könyveiből.)

A *monológban* egyes szám első személyben beszél a hős, és ahogyan ő látja a maga és mások megnyilvánulásait, úgy szólal meg, példáulul:

Én a tűzhely előtt térdeltem, s nem láthattam az arcát. Amikor fölemelkedtem, már az a kínos mosoly ült rajta, amelyet az alázatos embereken ölt az eltökélés.

(Németh László: Iszony ¹²)

Gesztus és mimika kombinációja, amit olvasunk. Mindennapi gesztusokról vall a főhős, mindennapjaink szokásos mozdulatai ezek. Az *arc* informáló jelentősége azáltal is nő, hogy megemlíti, nem látta az arcát. Amikor viszont meglátta „kínos mosoly ült rajta”. E nyelvi forma a köznyelvben használt gyakori változat. A szövegben pár mondat alatt: „húzza szét (ti. Sanyi) szinte vigyorra a mosolyt” — írja és látja az egyes szám első személyű hős. Unszipátiáját a „vigyornak” minősített mimikával is észrevéteti.

Vocalis eszközökkel is próbálkozik a férj-szereplő:

Sanyi megérezte hangomban a szárnyzuhogást, s szembetámadás helyett egy hanggal édesebben oldalazni kezdett.

(Németh László: Iszony)

Azzal, hogy a feszülő indulatot a hangja színében érezni lehet, és a férj *édes hangon* válaszol, mindkét hős pillanatnyi lelkiállapotáról, jellembeli tulajdonságáról is informálódunk. A mindenáron indulatos feleség és a mindenáron békés természetű férj megszólalási formája ez (a „szárnyzuhogás” s az „oldalazni” Németh László egyéni írói stílusára, szóválasztására vall).

Más szereplő szájába adja az író a szót, de a gesztus megnevezése szintén jellemzi a két főhős kapcsolatát, még így is, hogy mások beszélnek róluk.

Na, mit szólsz hozzájuk? Láttad Nellit mikor *az ura odahúzta*? Csak igazán nem volt nehéz látni. Nem szereti Sanyit.

Majd alább:

Ilyesmit mondott, míg az asszonyka a melegébe lapul, s *borzongással* gondol a szerencsétlenre, akinek rossz, ha *(mások előtt)* odahúzzák.

(Németh László: Iszony)

Nem a *megöleli* gesztust jelentő ige fordul elő, hanem a megalázóbb birtokoló *odahúzza*. (A „*borzongással*” a beszélő szereplő viszonya érzékelhető az elmondott témához.)

Leggyakrabban *narrátorként* (narrációban) maga az író mondja el, milyen mozdulatokat tesznek hősei, milyen mimikával, nézéssel kísérik szövegmondásukat. Pl.

És nézte a lángokat hosszú órákon át. Nagyokat gondolkozott, csendesen mormogva néha.

(Csáth Géza: A kályha¹³)

A *tekintetre* s a *vokális* úton közvetített információra irányítja a figyelmet a narrátor. Mindenütt a szintagmákban érdemes a közvetlen nyelvi formát megfigyelni, kiderül, hogy adverbium verbale, egyáltalán a nomen verbale alaptagú szerkezetek gyakoriak, s a bővítményük mód- vagy állapothatározó.

A diák *megnyomkodta kezével a halántékát*, és *leült* a kályha mellé. *Fojtott, reszkető volt a hangja*: — Szeret-e engem ez a lány, ez a tűzszemű lány...

(Csáth Géza: A kályha)

Gesztusai is lelki bajról, fájdalomról tanúskodnak (gyakorító ige): „*megnyomkodta a halántékát*”. A fájdalom csillapítására, a feszültség levezetésére alkalmazott gesztus.

A *hangja színe* — *fojtott, reszkető*: melléknévi igenév, a mondatban állítmányként. (Nagyon fontos és tetten érhető itt az átmeneti szófajta verbális, nominális tulajdonságának együttes előfordulása.)

A továbbiakban is a narrátor folyamatos szövegben közli hőse, hősei testi-lelki állapotára utaló narrációját.

... *elvörösödött, fejét hátrahajtott, enyves szemeit lehunyta. Nyaka vörösen kidagadt* a kukoricásárga kabát gallérja fölött.

(Márai Sándor: A gyertyák csonkig égnek¹⁴)

A hős pszichikai állapotára, belső feszültségére igével („*elvörösödött*”), a továbbiakban tipikus gesztusokra szintagmákkal utal az író „*fejét hátrahajtott, enyves szemeit lehunyta, nyaka vörösen kidagadt...*”. Figyelemreméltó a körülményeket pontosító ige-kötők sora: *el, hátra, be, ki*.

Ismét gesztus, tekintet — a helyzetet megelevenítő formában és sorrendben követik egymást a mozdulatok.

Összefonja ujjait, térdére könyököl, előre hajol, így beszél... Ujjait szorosan összefonja, a szőnyeg rajzát nézi, elmerülten, figyelmesen.

(Márai Sándor: A gyertyák csonkig égnek)

A továbbiakban részletesebb elemzés nélkül példákat mutatok be egyik-másiknál egy pillanatilag elidőzve.

Az *egyes idézetből az idéző mondat* részeként jelennek meg a nonverbális jelekre utaló verbális közlések.

Én költő leszek — mondta egyszer, és *felnézett, oldalt hajtott fejfel.*

(Mária Sándor: A gyertyák csonkig égnek)

(Tekintet, gesztus — utólag pontosítva a gesztus módját, mintegy kiegészítve az idéző mondatot.)

Szerelmes vagyok... szerelmes — mondotta *rekedten, suttogva* a diák.

(Csáth Géza: A kályha)

Vocális információ, igenevek — módot kifejezve. (Modalis essivus, adverbium verbale.)

Nem tehetél mást? — kérdi a tábornok és *főlemeli* a fejét. Így *nézi, szúrós pillantással* a vendéget, mint egy tárgyat.

(Mária Sándor: A gyertyák csonkig égnek)

A kérdést — az idézetet — az idéző mondatban követi a gesztus, kiegészítő információként. Az „*így nézi szúrós pillantással a vendéget, mint egy tárgyat*” nem szerencsés mondat. Szúrós pillantással általában személyt, élőlényt nézünk, a „*mint egy tárgyat*” hasonlító hiányos mondat nem ad több információt, mint az eddigi közölt tények. Tárgyakat nem néz szúrós pillantással az ember.

Azt mondják — feleli udvarias, *bátorító hangon* a tábornok —, ebben a korban már addig él az ember, amíg elunja. Te nem így érzed?

— Én már eluntam — mondja a vendég.

Hangsúly nélkül mondja ezt, *közömbösen.*

(Márai Sándor: A gyertyák csonkig égnek)

Vokális jelzések, paranyelvi kiegészítés — az idéző mondat után kezdett új mondatból így jobban kiemelni a hangjából áradó közönyt (ismét módhatározó).

Ha nem érzi elég pontosnak a leírt gesztust, mozdulatot, tekintetet, akkor a hasonlathoz fordul — a *hasonlathoz* mint nyelvi szerkezethez, hogy segítse megmozgatni az olvasó képalkotó fantáziáját, mintegy irányítva a saját látásmódja felé. Egy lehetséges optikát ad, melyen keresztül szemlélheti a valóságot az olvasó is.

Mind felfigyeltek, mert a *hangjában* olyan *szomorúság* szólalt meg, mint a száműzöttek *hanglejtésében*, mikor a honvágyról és az otthonról beszélnek.

(Márai Sándor: A gyertyák csonkig égnék)

Paranyelvi jelenségre utal, de rejtetten — mivel a hang nem csak dallamból, lejtésből áll, ezt érezve bővíti az információt — az olvasóban meglévő tapasztalattal, amelynek előhívására törekszik minden hasonlattal. A tekintet válik kiemelt jellemzővé a következő idézetben.

Akkor *felnézett*. — Emlékszel a *szemére*? Úgy tudott *felnézni*, mint mikor nappal lesz, teljes világítással.

(Márai Sándor: A gyertyák csonkig égnék)

A történetben egy időskiban, a jelenben van a beszélő; amire emlékeztet, a múlt (tudott felnézni), a hasonlat a jövő: „nappal lesz”. Mivel ilyen megfoghatatlan dolgot idéz fel, mint a tekintet, hasonlattal, pontosító, kiegészítő információkkal teszi teljessé a múltbéli képet.

Tovább is lehetne folytatni, kutatni, milyen nyelvi megjelenési formát ad az író valóságban a nem nyelvi jelnek szánt információ számára. A kérdésföltevés sem lehet ilyen viszonylag egysíkú, mint ahogyan én itt megfogalmaztam, sokkal szélesebb spektrumú a téma, mintsem ilyen vizsgálati szeletbe bele lehessen kényszeríteni. Zavaró a viszonylag izolált szűk körben mozgó vizsgálata is, hiszen összefüggésrendszernek, a teljes egész műnek csak része egy-egy idézet, s a rész az egésznek csak töredékeit hordozhatja magával.

Összegezve: a nonverbális jelrendszer verbalizálható, a nyelv karaktere a meghatározó meg az író alkotó tehetsége, látásmódja és szándéka: hogy elnagyoltabban, jelzészerűen vagy pontosan, precízen, aprólékosan írja le a mozgásfolyamatokat. Igen fontos az író előismerete s az olvasó előismerete, tájékozottsága a két különböző jelrendszerben. Mind a nyelvet, mind a mozdulatot, tekintetet, mimikát születéstől kezdve sajátítja el az ember, együtt nő és fejlődik vele, és érzékenysége a kifejezésre és befogadásra is egyre inkább kiteljesedik. Csak vizsgálni lehet az egészből kiszakítva, de előfordulása együttes a kommunikációs folyamatban. Azt nem mondhatjuk, hogy szinkronban vannak egymással, sőt néha ellentmondanak, egymással inkongruensek (nincs megegyezés, megfelelés köztük), ez leginkább a vokális információra vonatkozik, de másra is érvényes lehet. Pl.

Szókés, erős szó — *mondja komolyan*, és *kissé kihúzza magát*.

De hangja *remegésén hallani*, hogy az *indulat*, mely e pillanatban *komorrá színezi ezt a hangot*, nem *egész őszinte*.

(Márai Sándor: A gyertyák csonkig égnék)

A gesztus és a vocalis információ különböző, ellentmondanak egymásnak.

Témánk lényege az volt, hogy milyen nyelvi formában jelenhet meg a nem verbális jel.

Láthattuk, bizonyos tipikus szerkesztményekben (narráció, monológ, idézet stb.).

A nyelvi anyag pedig — mint a kaleidoszkóp — mozdul az író kezében, rendező-

dik a mondandóhoz. A kinezikához a mozgást jelentő igék, a vocalizációhoz, mimikához, tekintethez a modalis-essivusok, szófajilag a nomen verbale minden fajtája fordult elő gyakran a példaanyagban. Nem biztos, hogy ezt minden szövegvizsgálat igazolná.

A műfaj mint fontos meghatározó szintén szóba jött — a három műfaj lehetőségei szempontunkból igen eltérnek egymástól.

A verbális jel határtalan távlatú az emberi kommunikációban, mert megragadható vele a valóság komplex egészében. Az író dilemmáját hőisével mondatja ki.

Folytasd — mondja a vendég. — Szavakon nem múlik semmi. Folytasd ha elkezdted.

— Azt hiszed? — kérdi *jámbor, tájékozódó hangon* a tábornok. — Nem múlik semmi a *szavakon*? Nem merném ezt ilyen határozottan kimondani. Néha már úgy hiszem, nagyon sok, talán minden a *szavakon* múlik, melyeket idejében *kimond*, vagy *elhallgat*, vagy éppen *leír* az ember...

(Márai Sándor: A gyertyák csonkig égnek)

Hatásos ez az idézet abban a kontextusban, amelyben elhangzik, s ha nem is egészen így igaz, életre kelthető és „mozgatható” vele a világ.

A nem nyelvi jelrendszerek átválthatók nyelvi jelrendszerre, néha ennek a fordítottja is megtörténhet. A jelrendszerek közötti átjárhatóság lehetősége és mértéke külön vizsgálati téma lehetne. Minden jelrendszer önmagán belül teljes és hiányos. Teljes, mert képes a számára adekvát módon funkcionálni, összes lehetőségét kihasználni, és hiányos, mert véges, és önmagában nem tudja a valóság jelenségeit, tárgyait, dolgait, összefüggéseit más rendszerek nélkül, a maga rendszerével megjeleníteni. Korlátaival is a nyelv az ember számára a legnélkülözhetetlenebb jelrendszer.

Jegyzetek

1. Vö. BÁNRÉTI Zoltán: A kommunikációelmélet alapkérdései. In: *Tanulmányok a nyelvről*. Szerk.: TAKÁCS Etel. OPI, Budapest, 1978.
2. Vö. SZABOLCSI Anna: Jelek és jelrendszerek. In: *Tanulmányok a nyelvről*. Szerk.: TAKÁCS Etel. OPI, Budapest, 1978.
3. Vö. BUDA Béla: *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*. Budapest, 1979. Tömegkommunikációs Kutatóközpont. A verbális csatorna, 90. A nem verbális csatornák, 102.
4. KNAPP, M. L.: A nemverbális kommunikáció. In: *Kommunikáció 2*. Válogatott tanulmányok. Szerk.: HORÁNYI Özséb. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1978. 70-76.
5. ALLAN PEASE: *Testbeszéd*. Park Kiadó, Budapest, 1990. 23.6. Illés Endre: Rendetlen bűnbánat. In: *Hálókba bonyolódva*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977.
7. Illés Endre: Aki szeretni gyáva.
8. Németh László: Cseresnyés. In: *Szerettem az igazságot*. Magvető Kiadó, Budapest, 1974.
9. Tamkó Sirató Károly: Didergés a Naprendszerben. In: *Kozmogrammok*. Budapest, 1975. 30.
10. Kányádi Sándor: Megszokás. In: *Sörény és koponya*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1989.
11. Tamkó Sirató Károly: *Cédulák gyógyszerek mellett*.
12. Németh László: *Iszony*. (E műből a példákat speciális kollégium keretében Kónya Dezső III. évfolyamos magyar—német szakos hallgató gyűjtötte.)
13. Csáth Géza: A kályha. In: *A varázsló halála*. 1982. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 23—27.
14. Márai Sándor: *A gyertyák csonkig égnek*. Budapest, 1990.

Irodalomjegyzék

- BÁNRETI Zoltán:
1978. A kommunikációelmélet alapkérdései. In: TAKÁCS Etel: 1978. 34—42.
- BÉKÉSI Imre:
1986. *A gondolkodás grammatikája*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- BUDA Béla:
1989. *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény* I. rész (Általános kommunikációelmélet). Tankönyvkiadó, Budapest.
1979. *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest.
- HOPPÁL Mihály:
1972. Gestus-kommunikáció. *ÁNYT*. VIII. 71—84.
- KÁROLY Sándor:
1969. Nyelvészet és kommunikáció.
- MURVAI Olga:
1980. *Szöveg és jelentés*. Kriterion, Bukarest.
- PETŐFI S. János:
1988. A szöveg mint interdiszciplináris kutatási objektum. *Nyr.* 112. 2. 219—229.
1991. *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé*. Szeged.
- PEASE Allan:
1990. *Testbeszéd*. Park Kiadó, Budapest.
- TAKÁCS Etel:
1978. *Tanulmányok a nyelvről*. OPI. Budapest.

THE VERBAL CODE OF NONVERBAL SYMBOLS

EMMA R. MOLNÁR

The topic mentioned in the title concerns the matter of communication. The verbal code is the most specific manner of human communication and almost can transmit all kinds of information itself. The nonverbal systems of symbols can be transformed into verbal ones, sometimes may happen reversed process. The penetrability between systems of symbols may serve as the subject of a distinct research. All systems of symbols are complete or incomplete by themselves. The nonverbal system of symbols can be transformed into verbal one; the character of the language is determinative and the talent of the writer his/her way of looking at things, his/her intention to describe process of motion more exactly or more roughly, or in great detail. The writer can put the movement of the body and other kinds of manifestation into words. The nonverbal code can be transformed into verbal one.

EGY ÁLTALÁNOS SZEMIOTIKAI TEXTOLÓGIA CENTRÁLIS ASPEKTUSAI*

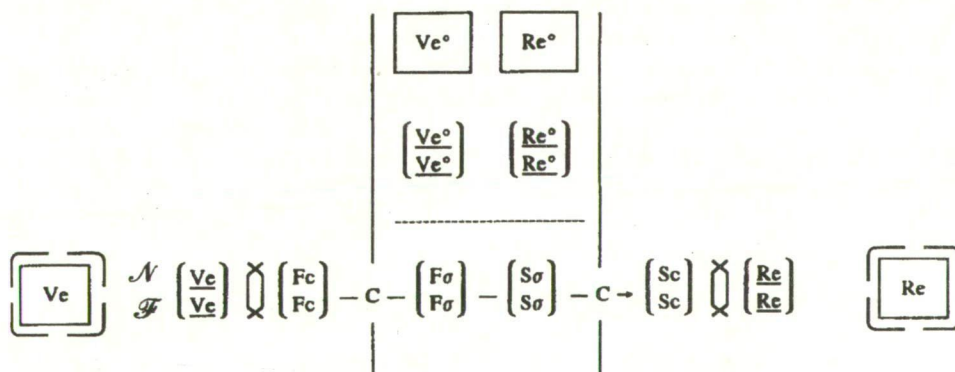
PETŐFI S. JÁNOS—MARCELLO LA MATINA

0. Bevezetés

Ebben az írásban az *általános szemiotikai textológia* néhány centrális aspektusát kívánjuk röviden újratárgyalni, figyelembe véve elemzéseink újabb eredményeit és a multimediális kommunikáció/kommunikátumok természetét. Az első fejezetben a jelkomplexus komponenseinek — immáron azt hisszük, teljesnek mondható — konfigurációját mutatjuk be, a másodikban a vehiculum és komplementuma/környezete, a harmadikban a relatum és komplementuma/környezete viszonyával foglalkozunk, végül a negyedikben az értelmező strukturális interpretáció céljára szolgáló bázisok általános szemiotikai tartalmát kívánjuk körvonalazni. Írásunkat néhány következtetéssel zárjuk.

1. A jelkomplexus komponensei

A jelkomplexus modellje jelenlegi formájához több kutatási fázison keresztül jutott el. Az 'utolsó előtti' fázishoz lásd PETŐFI: 1990., 1991a. és 1991b. Az ezeknek a publikációknak az elkészítése idején végzett elemzéseinkről folytatott megbeszéléseink során merült fel bennünk az a gondolat, hogy a korábban csak az Sd-t és Sr-t (az újabb terminológiában Sσ-t és Sc-t) érintő megkülönböztetés analógiájára célszerű különbséget tenni egy Fd és Fr (az újabb terminológiában Fσ és Fc) komponens között is, azaz a kontextualizációt nemcsak a sensussal, hanem a formatioval kapcsolatban is figyelembe venni. PETŐFI: 1991c. már ezt a kiegészített modellt tárgyalja vázlatosan. Hasonlóképp erre a modellre épülnek LA MATINA: 1991. utolsó fejezetének fejtegetései is.



1. ábra
Egy jelkomplexus komponensei

34.

r. d. l. s.

1. Fűz-zünk lom-bot szép fű-zér-be,
Rók-junk ró-zsót bő-zé-pé-be.
Ez a fű-zér de szép lesz,
É-dés-a-nyám, ti-éd lesz!

2. Rózsá nyílik közepébe: néfelejctől kék a széle.
Ez a fűzér de szép lett, édesanyám tiéd lett.

Egy multimédiális kommunikátum

Az 1. ábra a jelkomplexusnak a kontextualizáció (= c) szempontjából mind a sensust, mind a formatot illetően szimmetrikus felépítésű modelljét mutatja be, figyelembe véve a (két — „c” szimbólumot tartalmazó — függőleges vonal közé zárt) szisztemikus rész valamennyi figyelembe vehető/veendő komponensét is.

Az 1. ábrán bemutatott modell komponenseit egy multimédiális kommunikátum (lásd [1]) felhasználásával mutatjuk be.¹

Hangsúlyozni kívánjuk, hogy (a) a következőkben felsorolt magyarázatokat a recepció (a befogadás) nézőpontjából fogalmaztuk meg, és hogy (b) ezek a magyarázatok az egyes komponensekre vonatkozóan csupán a legelemibb információkkal szolgálnak. (Részletesebb — jóllehet kizárólag verbális jelkomplexusokra vonatkozó — tájékoztatás az előzőekben említett könyvekben/tanulmányokban található.)

[1]Ve

Az adott kommunikátum /= [1]/ fizikai manifesztációja [vehiculuma /= Ve/]

Az [1] az eredeti kommunikátum kópiája, a ‘sarkokat’ jelző vonalak az eredeti füzetoldal nagyságára utalnak. Itt e füzetoldalnak — amelynek eredeti nagysága 20×14 cm — természetesen csupán arányosan kicsinyített mása látható; a „40”-es

szám az adott füzetoldal, a „34”-es szám pedig az adott ének sorszáma. Az eredeti kommunikátum illusztráció része — az adott füzetben található valamennyi más illusztrációhoz hasonlóan — piros színű.

Az [1]Ve egy monodikus zenei \neq mz/, egy verbális \neq vb/ és egy ikonografikus \neq ig/ tipografikus vehiculumkomponens konfigurációja, ahol (a) az mz és vb komponensek mind *fizikai* (alaki) szemiotikai [figura \neq \mathcal{F}], mind *nyelvi* szemiotikai [notatio \neq \mathcal{N}] ‘arculat’-tal rendelkeznek, az ig komponens csak fizikai szemiotikával, (b) ezek a vehiculumkomponensek *vizuálisan* percipiálható tipografikus matériából és a közöttük fellelhető (fehér) spácium ‘bizonyos részei’-ből állnak. (E spáciumhoz lásd ennek az írásnak a 2. fejezetét.)

[1]Ve

Az adott [1]Ve (apperceptív) mentális képe [vehiculum-imagoja \neq Ve/]. (Az újabb publikációkban a vehiculum-imago jelzésére a „Velm” szimbólumot használjuk; e tanulmányban meghagytuk a korábban használt „Ve” szimbólumot.) Ez a mentális kép egy olyan imagokonfiguráció, ami az [1]Ve szemlélésekor az interpretátorban létrejön. Az ‘imago’ terminust ebben az összefüggésben nem csupán vizuális, sőt nem kizárólag ‘érzékszervi észlelet’ értelemben használjuk; ennek jegyében nemcsak a figura arculat imagojáról beszélünk \neq Ve \mathcal{F} /, hanem a notatio arculatáéről \neq Ve \mathcal{N} / is.

Minthogy az imagokonfigurációk felépítettsége azoknak a (szemiotikai) részteóriáknak a függvénye, amikkel az interpretátor e konfigurációk létrehozásakor rendelkezik, e konfigurációkról közelebbi információt (formális és szemantikai) architektonikájuknak e részteóriák felhasználásával létrehozott leírásai szolgáltatnak.

[1]Fc

Az [1]-hez az adott (receptív) kommunikációs-szituációban hozzárendelt vehiculum-imago-konfigurációnak a formális architektonikája [formatio contextualis \neq Fc/]

Ennek a kommunikációs-szituáció-specifikus formális architektonikának — mint teoretikus konstruktumnak — a létrehozásakor tekintettel kell lennünk: (a) a figura és notatio arculat különbségére, (b) az egyes arculatokra vonatkozóan a különféle mediális komponensekre, (c) valamennyi mediális komponensen belül a mediális matéria, a mediális elemek, a mikro- és makroarchitektonika különböző szintű egységei architektonikájára és ezek organizációjára, (d) a vehiculum-imago figura és notatio arculata sajátos formális (össz)architektonikájára, végül (e) a vehiculum-imago egészének sajátos formális (össz)architektonikájára.

[1]mz \mathcal{F} Fc

A monodikus zenei komponens figurája formális architektonikáját a következő tényezők határozzák meg: a hangjegyek kettő kivételével azonos formájúak (s e kettő egymással úgyszintén azonos formájú); valamennyi sor két részre tagolódik; a sorok „jobbra tolódó lépcsősen” helyezkednek el egymás alatt; az első és harmadik, valamint a második és negyedik sor azonos módon van ‘jobbra zárva’; az

első és második sor első részében, valamint a harmadik és negyedik sor első részében a hangjegyek konfigurációjának a formája — ismétlődésnek tekinthetően — azonos.

[1]vb $\mathcal{F}c$

A verbális komponens figurája formális architektonikáját a következő tényezők határozzák meg: a monodikus zenei részhez rendelt — „1”-es számmal jelzett — verbális rész tipografikus betű- és szedéstípusa, sorokra való tagolása, valamint sorainak belső tagolása más, mint a — „2”-es számmal jelzett — balra toltan külön elhelyezett verbális részé, a verbális komponensben kisebb-nagyobb egységeket képező ismétlődő betűkonfigurációk fedezhetők fel.

[1]ig $\mathcal{F}c$

Az ikonografikus komponens figurája formális architektonikáját a következő tényezők határozzák meg: ez az architektonika három elemből áll: egy rövidebb ‘virágfüzérű’ guggoló kislányalakból, egy hosszabb ‘virágfüzérű’ álló/lépő kislányalakból, és egy kicsit előrehajlóan álló felnőtt nőalakból; a két kislányalak figurája (‘haja’, arca, ruhája) között lényegi hasonlóság/azonosság fedezhető fel; a kislányalakok és a nőalak szoknyája/ruhája hasonló; a guggoló kislányalak a nőalaktól távol(abb), az álló/lépő kislányalak a nőalak közelében van elhelyezve; a rövid ‘virágfüzér’ elhelyezése jobbra tartóan enyhén átlós, a hosszabb ‘virágfüzér’ elhelyezése — kissé ívbe hajlóan — dominánsan horizontális. (Lásd ehhez az [1]ig $\mathcal{F}c$ -val kapcsolatban mondottakat is.)

[1]Ve $\mathcal{F}c$

A vehiculum(-imago) figurája sajátos formális (össz)architektonikáját a következő tényezők határozzák meg: az mz komponens és a vb komponens „2”-es számmal jelzett része ‘balra zárja’ és elválasztja a rövidebb ‘virágfüzérű’ guggoló kislányalakot az ig komponens többi alkotóelemétől; a rövid ‘virágfüzér’ és az mz komponens elhelyezése egymással párhuzamosan — enyhén jobbra tartóan — átlós; az álló/lépő kislányalak a vb komponens „2”-es számmal jelzett része jobb oldalán helyezkedik el; a hosszabb ‘virágfüzér’ ‘vízszintes’ elhelyezése globálisan paralel a vb komponens „2”-es számmal jelzett részéével (amely a csupán két sorra való tagoltsága következtében hosszabb sorokból áll, mint a vb komponens „1”-es számmal jelzett része); az álló/lépő kislányalakot semmi nem választja el az álló nőalaktól; az álló nőalak magassága megközelíti a teljes kommunikátum figurája magasságát.

[1]mz $\mathcal{F}c$

A monodikus zenei komponens notatioja formális architektonikáját a következő tényezők határozzák meg: valamennyi üteme négynegyedes; valamennyi sora két négynegyedes ütemből áll; az első két sor valamennyi üteme négy negyedhangból

áll, a második két sor első ütemei négy negyedhangból, második ütemei két negyedhangból és egy félhangból állanak; zenei mondatainak és periódusainak szerkezete 'ilyen és ilyen'; az mz komponens adott kommunikációs-situációban való olvasásmódját az első sor fölött elhelyezett „r- d- l- s,” instrukció határozza meg.

[1]yb $\mathcal{F}c$

A verbális komponens notatioja formális architektonikáját a következő tényezők határozzák meg: szembetűnő az „ë” hangrepresentáció alkalmazása; csaknem valamennyi szövegmondata/sora szintaktikai architektonikája jól formált (és akceptálható) — kivételt képez a „Rózsa nyílik közepébe,” szövegmondatrésze; az „1”-es és „2”-es számmal jelzett részek globális szintaktikai szerkezete közel azonos; az „1”-es számmal jelzett rész 'szótagolt' formában mutatja a sorok 4+4, 4+4, 4+3, 4+3 szótagszerkezetét; ezzel a szerkezettel azonos szótagszerkezetet mutat a „2”-es számmal jelzett rész is; a sorösszetevők hangsúlyszerkezete azonos.

[1]ig $\mathcal{F}c$

Az ikonografikus komponens nem rendelkezik a szó eredeti értelmében vett notatio arcualattal; minthogy azonban az álló/lépő kislányalak és az álló nőalak pozitúrájából, valamint 'mimika'- és 'gesztus'-elemeiből kommunikációs-situációra lehet következtetni, ennek összetevői is elemezhetők a notatio szempontjából — ha előbb nem, akkor a szemantikai architektonikával kapcsolatban.

[1]Ve $\mathcal{F}c$

A vehiculum(-imago) notatioja sajátos formális (össz)architektonikáját az határozza meg, hogy az mz és vb komponensek notatio arcualatának formális architektonikája között metrikai-ritmikai és repetitív kongruencia mutatható ki.

[1]Ve $\mathcal{F}c$

A vehiculum(-imago) egészének sajátos formális (össz)architektonikája az [1]Ve $\mathcal{F}c$ és [1]Ve $\mathcal{F}c$ architektonikák egymásra vetítése eredményeképpen jön létre.

[1]Fσ

Az [1]-hez az [1]Ve/[1]F $\mathcal{F}c$ közvetítésével — vagy röviden: az [1]F $\mathcal{F}c$ -hez — hozzárendelt rendszerszerű formális architektonika [*formatio sistemica* != Fσ/].

A rendszerszerű jeltartomány általános formális karakterisztikumai a következők: (a) a különféle médiumokra vonatkozóan különféle szabály-/konvenció-/elvárásrendszerekkel rendelkezünk; (b) kellőképpen nem tisztázott a 'rendszerszerű vehiculum' és a 'rendszerszerű vehiculum-imago' fogalma; (c) a notatio arcualatra vonatkozó szabályok/konvenciók/elvárások explicitebbnek látszanak, mint a figurára vonatkozók; (d) a figurára vonatkozó szabályok/konvenciók/elvárások közül a hangzásfigurára vonatko-

zók ‘könnyebben megközelíthetők’-nek látszanak, mint pl. a vizuális figurára vonatkozók; (e) a (médiumspecifikus) jelek rendszerszerű formális architektónikája szabályok által csak egy bizonyos nagyságrendig determinált/determinálható (a verbális médiumban ez a nagyságrend a rendszerszerű egyszerű mondat nagyságrendje — nem léteznek rendszerszerű szövegjelek); (f) a (médiumspecifikusan) maximális nagyságrendű rendszerszerű jelek fölötti jelkonfiguráció-tartomány elemeire vonatkozóan csak többé-kevésbé általánosan érvényesnek mondható konvenciókkal/elvárásokkal rendelkezünk.

A recepció során a rendszerszerű jeltartományba a dekontextualizáció révén lépünk be.

(A rendszerszerű formális architektónika alábbi tárgyalása még vázlatosabb, mint a kommunikációs-situáció-specifikusé volt.)

[1]mz $\mathcal{F}\sigma$

Nem világos, hogy mi értendő a monodikus zenei komponens (vizuális) figurája rendszerszerű formális architektónikáján. Valószínűnek látszik, hogy nem sorolható a konvekciók/elvárások közé, hogy a sorok egymás alatti elhelyezése lépcsős legyen.

(Bár az úgynevezett másodlagos vehiculum-imago (és formatioja) kérdéseivel itt nem foglalkozunk — azaz azzal a kérdéssel, hogy mi módon rendel az interpretátor egy vizuális imagohoz egy akusztikait (ott, ahol ez nemcsak lehetséges, hanem szükséges is) —, szeretnénk itt legalább arra emlékeztetni, hogy egy ‘akusztikus figura’ létrehozása egy kottakép esetén nyilvánvalóan más módon játszódik le, mint egy természetes nyelvi írásképp esetén.)

[1]yb $\mathcal{F}\sigma$

Nem világos, hogy mi értendő a verbális komponens figurája rendszerszerű formális architektónikáján. Valószínűnek látszik azonban, hogy nem sorolható a konvenciók/elvárások közé, hogy két latensen azonos formális (akusztikus) architektónikával rendelkező strófa tipografikus betű- és szedéstípusa egymástól eltérő legyen, hogy sorokra való tagolása különböző legyen, és hogy egymáshoz viszonyítva úgy legyenek elhelyezve, ahogy az az [1]-ben látható.

[1]ig $\mathcal{F}\sigma$

Nem világos, hogy mi értendő az ikonografikus komponens figurája rendszerszerű formális architektónikáján. Az a tény azonban, hogy az [1]ig $\mathcal{F}\sigma$ tárgyalásakor ‘guggoló kislányalak’, ‘nőalak’ stb. elemekről tudtunk beszélni, arra utal, hogy a szóban forgó grafikus elemekben fel tudtuk fedezni azokat a jellemző jegyeket, ami őket jelölővé (significanssá) tette. — Ez természetesen még nem segít az ig komponens figurája F_c és F_σ típusú formális architektónikája különbségének a megvilágítására. Ezt az összefüggést illetően itt csupán annyit mondhatunk, hogy az ig komponensben intuitíve nem találtunk semmit, ami egy (feltételezett) konvenciót/elvárást sértene. (Még a ‘kislányalak’ hajának ‘architektónikájában’ sem!)

[1]Ve $\mathcal{F}\sigma$

Nem világos, hogy mi értendő a vehiculum(-imago) figurája rendszerszerű formális (össz)architektonikáján. — Intuitíve nem tartjuk az [1]Ve $\mathcal{F}\sigma$ -t semmiféle (feltételezett) konvenciót/elvárást sértőnek.

[1]mz $\mathcal{W}\sigma$

Egy zeneértő interpretátor — intertextuális ismeretei alapján — a zeneelmélet kategóriáival bizonyára le tudja írni azt, ami az mz komponens kommunikációsztuáció-specifikus formális architektonikájában (azaz az [1]mz $\mathcal{W}\sigma$ -ben) rendszerszerű, és meg tudja nevezni azt, ami abban szabály-/konvenció-/elvárásértő, ha van olyan.

Valószínűnek látszik, hogy az „r- d- l- s,” instrukció csak bizonyos konvenció-rendszerekben tekinthető rendszerszerű instrukciónak.

[1]yb $\mathcal{W}\sigma$

Addig a rendszerszerű jelnagyiságrendig, ameddig a formális architektonika szabályokkal leírható, a vb komponens rendszerszerű formális architektonikájával kapcsolatban a következőket mondhatjuk: (a) a „lész”, „lött”, „édésanyám”, „néfelejs” szavak írásképe nem tekinthető a jelenleg fennálló konvenció-/elvárás-rendszer elemének; (b) az adott szintaktikai funkciót betöltő „közepébe” kifejezés nem jól formált, jól formáltan „közepében” lenne. — A szóban forgó jelnagyiságrenden felüli szinten a vb komponens intuitíve nem mond ellent a feltételezett konvenció-/elvárásrendszernek.

[1]ig $\mathcal{W}\sigma$

Nem világos, hogy mi értendő az ikonografikus komponens notatio aspektusa rendszerszerű formális architektonikáján. Óvatosan talán annyi megjegyezhető, hogy az ig komponens mimikai és gesztikai elemei olyan rendszerszerű formális architektonikával látszanak rendelkezni, ami egy rendszerszerű szemantikai interpretációt lehetővé tesz.

[1]Ve $\mathcal{W}\sigma$

Nem világos, hogy mi értendő a vehiculum(-imago) notatioja rendszerszerű formális (össz)architektonikáján.

[1]Ve $\mathcal{F}\sigma$

A vehiculum(-imago) sajátos rendszerszerű formális (össz)architektonikája az [1]Ve $\mathcal{F}\sigma$ és [1]Ve $\mathcal{W}\sigma$ architektonikák egymásra vetítése eredményeképpen jön létre.

Az [1]Fσ-hoz a rendszert alkotó szemantikai szabályok/konvenciók/elvárások alapján rendelhető rendszerszerű szemantikai architektúra [*sensus sistemicus* /= Sσ/].

Mind a rendszerszerű, mind a kommunikációs-situáció-specifikus szemantikai architektónikán belül célszerű különbséget tenni a következő három alkomponens között:

dictum /= *D* / : a szemantikai architektúra *verbális* (vagy nagymértékben verbalizálható) *konceptuális* komponense (pl. egy szóhoz rendelt verbális explikáció),

apperceptum /= *A* / : a szemantikai architektúra *nem verbális* (vagy csak bizonyos — általában csekély — mértékben verbalizálható) *konceptuális* komponense (pl. egy szóhoz rendelt — bármely érzékelési területhez tartozó — kép),

evocatum /= *E* / : a szemantikai architektúra *nem konceptuális* (vagy konceptuálissá teljes egészében soha nem tehető) komponense (pl. egy szó által 'előhívott' tapasztalat/érzelmi tartalom).

A rendszerszerű jeltartomány általános szemantikai karakterisztikumai még kevésbé ismertek, mint a formálisok.

Nem tisztázott a 'rendszerszerű relatum' és 'rendszerszerű relatum-imago' fogalma; a verbális médiummal kapcsolatban a rendszerszerű relatumot általában 'denotatum'-nak nevezik, szemben a kommunikációs-situáció-specifikus relatummal, aminek 'referens' vagy (minden specifikáció nélkül) 'relatum' a neve. — A 'denotatum' terminust a továbbiakban más médiumokkal kapcsolatban is alkalmazzuk.

A rendszerszerű szemantikai architektúra alábbi tárgyalása a fentiek következtében éppoly vázlatos, mint a formálisé volt.

[1]mz *J*Sσ

Nem világos, hogy mi értendő a vizuális monodikus zenei komponens figurája rendszerszerű szemantikai architektónikáján, ha egyáltalán értendő valami. (Ha igen, talán csak a 'modern kottakép'-ekkel kapcsolatban, amelyek a vizuális költészet bizonyos produktumaival rokoníthatók.)

[1]vb *J*Sσ

Nem világos, hogy mi értendő a verbális komponens vizuális figurája rendszerszerű szemantikai architektónikáján, ha egyáltalán értendő valami. (Ha igen, talán csak a vizuális költészet bizonyos produktumaival kapcsolatban.)

[1]ig JSσ

Nem világos, hogy mi értendő egy ikonografikus elem rendszerszerű szemantikai architektónikáján. (HORÁNYI — ha jól értem — az 'eidolon' fogalmát egy ikonografikus elem rendszerszerű sensusa értelmében használja — lásd HORÁNYI: 1991.)

Az előzőekben bevezetett sensuskomponenseket figyelembe véve azt mondhatjuk, hogy az ig komponens rendszerszerű szemantikai architektónikájában az 'apperceptum'-nak nevezett sensuskomponens dominál, ami valamilyen módon a szóban forgó sensuskomponens 'absztrakciója'.

[1]Ve JSσ

Nem világos, hogy mi értendő a vehiculum(-imago) figurája sajátos rendszerszerű szemantikai (össz)architektónikáján, ha egyáltalán értendő valami.

[1]mz NSσ

Nem világos, hogy mi értendő a monodikus zenei komponens notatio arculata rendszerszerű szemantikai architektónikáján.

Elképzelhetőnek tartjuk például, hogy zenei motívumokhoz 'evocatum'-típusú sensusok rendelhetők, és hogy az egy adott motívumhoz rendelhető evocatumok tartományában a 'rendszerszerű sensus' intertextuális ismeretek alapján határozható meg.

Feltehető, hogy az [1] szemantikai architektónikájában 'gyermekdal'-szerűsége rendszerszerű.

[1]vb NSσ

Az [1] szavai szótári alakjához rendszerszerű sensus az *Értelmező Szótár* alapján rendelhető.

Az [1] szóalakjai rendszerszerű sensusa a szótári sensusokból egy formális morfo-szintaktiko-szemantikai szabályrendszer alapján alkotható meg.

Az [1]-hez rendelhető rendszerszerű egyszerű mondatok sensusa a szóalakok sensusaiból alkotható meg egy szintaktiko-szemantikai szabályrendszer alapján.

A rendszerszerű egyszerű mondat feletti szint rendszerszerű szemantikai architektónikájára vonatkozóan csak elvárásokról beszélhetünk.

Az [1] vb komponense notatiojának rendszerszerű szemantikai architektónikája nem látszik sem szabály-, sem (feltételezett) konvenció-/elvárásrendszert megsejtetni.

[1]ig $\mathcal{N}\mathcal{S}\sigma$

Az álló/lépő kislányalak pozitúrája/gesztusa rendszerszerűen az adás/nyújtás gesztusaként értelmezhető, az álló nőalaké az elfogadás/várás gesztusaként.

[1]Ve $\mathcal{N}\mathcal{S}\sigma$

Nem világos, hogy mi értendő a vehiculum(-imago) notatioja sajátos rendszerszerű szemantikai (össz)architektonikáján.

[1]Ve $\mathcal{S}\sigma$

A vehiculum(-imago) sajátos rendszerszerű formális (össz)architektonikája az [1]Ve $\mathcal{S}\mathcal{S}\sigma$ és [1]Ve $\mathcal{N}\mathcal{S}\sigma$ architektonikák egymásra vetítése eredményeképpen jön létre.

[1]Sc

Az [1]Fc-hez az adott (receptív) kommunikációs-situációban — az [1]F σ & [1]S σ közvetítésével — hozzárendelt szemantikai architektonika [*sensus contextualis* /= Sc/].

[1]mz $\mathcal{S}\mathcal{S}\sigma$

A vizuális monodikus zenei komponens figura arculatához véleményünk szerint önálló kontextspecifikus szemantikai architektonika nem rendelhető. — A sorok jobbra hajlóan ferde elhelyezésének csak valamennyi komponens együttes konfigurációjában tudunk 'jelentést' tulajdonítani.

[1]yb $\mathcal{S}\mathcal{S}\sigma$

A vizuális verbális komponens figura arculatának kontextspecifikus szemantikai architektonikáját illetően a helyzet hasonlóan tekinthető.

[1]ig $\mathcal{S}\mathcal{S}\sigma$

A 'guggoló kislányalak+rövid füzér' grafikai konfiguráció kontextspecifikus szemantikai architektonikáját (ami szemantikailag egy apperceptum manifestációja) röviden a következőképp verbalizálhatjuk: = A kislány éppen készít egy virágfüzért =. Ezt a szemantikai architektonikát az ig komponens másik összetevője kotextuálisan motiválja.

Az 'álló/lépő kislányalak+hosszabb füzér+álló nőalak' grafikai konfigurációhoz a következő szemantikai architektonika rendelhető: = A kislány éppen nyújtja a kész füzért az álló nőnek (akit a vb komponens nem ismerői 'anya'-ként vagy 'tanítónő/tanárnő'-ként értelmeztek), s az álló nő éppen kész átvenni ezt a füzért =.

[1]Ve $\mathcal{I}Sc$

A vehiculum(-imago) figurája sajátos kontextspecifikus szemantikai (össz)architektonikája a következőképpen értelmezhető: az mz komponens jobbra hajlóan ferde elhelyezésének talán csupán esztétikai funkciója van (amennyiben paralel a rövidebb füzérrel); a rövidebb füzér jobbra hajló elhelyezése által kifejezésre juttatja (erősíti) ennek az ig komponensrésznek az ig komponens másik részével való konnexitását; az ig komponens két részének egyrészt az mz komponens, másrészt a vb komponens „2”-es számmal jelzett része által való elválasztottsága spaciális-ikonikusan időbeli távolságot juttat kifejezésre a történetben.

[1]mz $\mathcal{I}Sc$

Az mz komponens notatio arcuata kontextspecifikus szemantikai architektonikájával kapcsolatban csupán azt ismételhetjük meg, amit az [1]mz $\mathcal{I}Sc$ tárgyalásakor mondtunk.

[1]vb $\mathcal{I}Sc$

A vb komponens szemantikai architektonikája két egymással szemantikailag paralel részből áll: az „1”-es számmal jelzett rész ‘(gyermeki) munkadal’ jellegű — első két sora egy füzér materiális megalkotására hív, a másik két sora a füzér ‘rendeltetéséről’ szól —; ezt a szerkezetet ismétli meg a „2”-es számmal jelzett rész, amelynek első két sora a füzér materiális megalkotottságára utal, második két sora pedig megismétli (most már befejezett tényként) a füzér rendeltetését.

Hangsúlyozni kívánjuk, hogy a két rész kapcsolata — ha közöttük kimutathatunk is szintaktikai paralelitást és szemantikai kohéziót — nem nyelvi (nem szisztemikus) szemantikai természetű, hanem a kifejezésre juttatott tényállások összefüggőségében (konstringenciájában) rejlő. Más szóval ez azt (is) jelenti, hogy az interpretátor ezeket a tényállásokat egy ‘számára hozzáférhető’ subvilágkonfigurációba kell hogy elhelyezni tudja: ez az ‘interpretátor számára hozzáférhető subvilágkonfiguráció’ az, ami által egy Sc lényegében különbözik egy Sc -tól.

[1]ig $\mathcal{I}Sc$

Az ig komponensben a kislányalak és a nőalak pozitúrája/gesztusai/mimikája — mint ‘nyelvi természetű elemek’ — kongruensek az e komponens figura arcuata-hoz rendelt szemantikai architektonikával.

[1]Ve $\mathcal{I}Sc$

A vehiculum(-imago) komponens notatio arcuata-ból létrejövő sajátos kontextspecifikus szemantikai (össz)architektonikájában ugyancsak teljes kongruencia mutatható ki: a verbális és a zenei kompozícióegységek szemantikai architektonikája optimálisan összehangoltnak tartható.

[1]VeSc

A vehiculum(-imago) sajátos kontextspecifikus szemantikai (össz)architektonikájáról a következőket mondhatjuk.

Az mz, vb és ig komponensek harmonikus egységet alkotnak.

A guggoló (füzért készítő) kislányalak mellett az egyesített mz+vb makrokomponens mellett van elhelyezve, amelynek vb összetevője a füzérekészítésről szól; ezt a szemantikai paralelitást erősíti e két komponens figurájának a (geometriai) paralelitása.


A ferdén enyhén jobbra hajló, készülő füzér figura vezet át a kompozíció másik makrokomponenséhez, amelyben az álló/lépő (anyjának a kész füzért nyújtó) kislányalak és az anya alakja mellett a vb konstituens mellett van elhelyezve, amely a füzér átadásáról szól. A szemantikai paralelitás mellett itt is találhatunk paralelitást a figurákban: a két sorra redukált (s ennek következtében az első stróféénál hosszabb sorokból álló) strófa figurájával paralel elhelyezésű, enyhén ívet képező füzér figurát.

Az ig konstituensek síkbeli (balról jobbra haladó) egymásutánja időbeli egymásutánként interpretálható.

Az ig komponens a vb komponens 'dictum' szemantikai alkotmense egyik lehetséges 'apperceptum' szemantikai alkotmensepárja (parciális) fizikai manifesztációjaként értelmezhető.

[1]Re

Annak a tényállás-konfigurációnak a mentális képe, amiről az adott [1] kommunikátum szól [*relatum-imago* != *Re*].

Miként a vehiculum-imago és a contextualis formatio (= *Ve*+*Fc*) egyazon kétarcú entitás két arcának tekinthető, úgy tekinthető egyazon kétarcú entitás két arcának a contextualis *sensus* és a *relatum-imago* (= *Sc*+*Re*) is. Erre a 'kétarcúságra' utalnak az 1. ábrában a  szimbólumok. (Az újabb publikációkban a *relatum-imago* jelzésére az „*ReIm*” szimbólumot használjuk; e tanulmányban meghagytuk a korábban használt „*Re*” szimbólumot.)

Az *Fc* és *Sc* komponensek reprezentációi — mint teoretikus (nyelvi) konstruktumok — természetesen csak részleges információval szolgálhatnak a nem teoretikus (nyelvi) konstruktum jellegű imagokról.

[1]Re

Az a (valódi vagy fiktív) tényállás-konfiguráció, amiről az [1] kommunikátum szól(hat) [*relatum* != *Re*]

A *relatum* aspektusait itt nem kívánjuk tárgyalni. Egyes aspektusaihoz lásd a 3. fejezetet.

Összefoglalásul lássuk még egyszer egy jelkomplexus komponenseit két leegyszerűsített sémán (lásd 2. és 3. ábra).

			Ve°	Re°				
			<u>Ve°</u>	<u>Re°</u>				

Ve	<u>Ve</u>	Fc	$F\sigma$	$S\sigma$	Sc	<u>Re</u>	Re	

2. ábra

			Ve°	Re°				
			<u>Ve°</u>	<u>Re°</u>				

Fc			$F\sigma$	$S\sigma$	Sc			
<u>Ve</u>					<u>Re</u>			
Ve					Re			

3. ábra

Egy jelkomplexus minden esetben egy jelölő (significans) és egy jelölt (significatum) komponens viszonya. A fenti két ábrára való hivatkozással significansként és significatumként a következő konfigurációk értelmezhetők:

SIGNIFICANS

$Ve + \underline{Ve} + Fc + F\sigma (+\underline{Ve}^\circ + Ve^\circ)$

$\underline{Ve} + Fc + F\sigma (+\underline{Ve}^\circ + Ve^\circ)$

$Fc + F\sigma (+\underline{Ve}^\circ + Ve^\circ)$

SIGNIFICATUM

$(Re^\circ + \underline{Re}^\circ +) S\sigma + Sc + \underline{Re} + Re$

$(Re^\circ + \underline{Re}^\circ +) S\sigma + Sc + \underline{Re}$

$(Re^\circ + \underline{Re}^\circ +) S\sigma + Sc$

(A „ $^\circ$ ” felső indexű elemek valamennyi esetben vagy hozzávehetők a szóban forgó konfigurációhoz, vagy nem.)

Egy-egy adott szemiotikai textológiai teórián belül (nagy valószínűséggel médium-specifikusan) el kell dönteni, mely elemkonfigurációk viszonya tekintessék jelviszonynak.

Befejezésül azt szeretnénk hangsúlyozni, hogy az [1]-re vonatkozó fenti kommentárjaink nem tekinthetők az [1] szemiotikai textológiai elemzésének, céljuk csupán az egyes jelkomponensek jellegének vázlatos bemutatása.

2. A vehiculum és (vehiculumreleváns) környezete

2.0. Az első fejezetben egy *jelkomplexus* modelljét mutattuk be, azaz egy olyan modellt, amelynek *komponensei* — más szemiotikai koncepcióktól eltérő módon — egyidejűleg értelmezhetők egy multimedialis kommunikátum *konstituenseiként* (ennek érdekében vettük figyelembe a jelkomplexusnak nemcsak szisztematikus, hanem kommunikációs-situáció-specifikus komponenseit is), valamint olyan *faktorokként*, amelyek az adott kommunikátum interpretációjakor figyelembe veendők.

Ez az ekvivalencia (*jelkomponensek* = *kommunikátumkonstituensek* = *interpretatív faktorok*) nem mondható elfogadottnak a szemiotikusok körében; vannak szemiotikai elméletek, amelyek a jelmodellt és a mediális kommunikátumot nem tekintik koextenzívnek, s vannak olyan szemiotikai elméletek, amelyek egy mediális kommunikátum struktúráját és interpretációja (mint eredmény) struktúráját elkülönítve kezelik (nem juttatva szerepet az (ap)percepció interpretatív faktorainak a jelkomplexus struktúrájában).

Ebben a fejezetben egy olyan entitással kívánunk foglalkozni, amely anélkül, hogy egy jelkomplexus komponensévé válna, jelentős szerepet látszik játszani mind a jelölés (szemiózis), mind a természetes interpretáció folyamatában. Mindazonáltal ezzel az entitással kapcsolatban sem törekedhetünk itt többre, mint arra, amit a többi tárgyalásra kerülő elemmel teszünk, azaz ebben az esetben is megmaradunk a fenomenológiai leírás szintjén.

2.1. Ha a jelkomplexusnak az 1. ábrában bemutatott modelljét az interpretáció nézőpontjából elemezzük, azt mondhatjuk, hogy annak *Ve*-vel (s következésképpen *Ve*-vel) jelölt komponense az interpretációfolyamat kiváltó/megindító faktorának tekintendő: nincs ugyanis szemiózis (vagy interpretáció) anélkül, hogy egy interpretátor egy adott kommunikációs-situációban egy adott fizikai manifesztációt (objektumot) ne *ap*-perciálna mint egy jelkomplexus (mediális kommunikátum) formális és szemantikai architektónikájának a vehiculumát.

Ennek a megállapításnak/feltételezésnek a jogossága a következő két dologból fakad: egyrészt annak szükségességéből, hogy egy kommunikátum *interpretátorát* magát is a szemiózis (az interpretáció) esszenciális részének tekintsük (vö. MORRIS: 1938. — az olasz fordításban a 10—11. oldalak), másrészt annak szükségességéből, hogy a különböző médiumok által kifejezésre jutó kommunikátumok *fizikai létezőmódját* homogén módon tárgyaljuk (lásd GILSONnak a költői művek és a zeneművek létezőmódjával kapcsolatos megjegyzését — GILSON: 1972. 11—52 —: mi egy költeménynek vagy egy szimfóniának az, egy adott kontextusban való megszólaltatáson kívüli létezőmódja? Természetesen léteznek ezek egy kötetben vagy egy partitúrában, de — tesszük hozzá mi — nem mint kontextuálisan teljes jelszerű objektumok.).

Az első fejezetben láttuk, hogy az a (feltételezett) formális és szemantikai architektónika, amit egy interpretátor rendel egy adott vehiculumhoz, annak a mediális *matériának* a típusától függ, ami a szóban forgó kommunikátum anyagi hordozója. Ez a matéria természetesen valamennyi médium esetében rendelkezik valamiféle fizikai egzisztenciával, aminek következtében az ebből a materiából létrehozott vehiculum egy adott interpretátor számára hozzáférhetővé válhat (azaz létrehozhat benne egy vehiculum-imagot).

Ez az empirikusan létező fizikai entitás teszi lehetővé az interpretátor számára,

hogy — csupán ennek a mediális matériának a percipiált extenziójára támaszkodva is — bizonyos fokú egzaktsággal meghatározhassa a vehiculumnak az extenzióját. Más szóval a percipiált mediális matéria lehetővé teszi az interpretátor számára, hogy az adott matériának azt a részét, amely az adott kommunikációs helyzetben egy Ve konstitúciójában szerepet játszik, elkülönítse az adott matériának attól a részétől, ami az adott helyzetben nem játszik szerepet ennek a Ve-nak a konstitúciójában.

Az úgynevezett *természetes interpretáció* helyzetében ezt az elkülönítést intuitív módon hajtjuk végre. Amikor például egy galériában kiállított képet szemlélünk, könnyen megkülönböztetjük a Ve anyagát attól az azt körülvevő anyagtól, amely nem vesz részt az adott Ve formális és szemantikai konstitúciójában, s tesszük ezt olyan konvencionális ismeretek birtokában, amelyek bizonyos típusú matériához (például a képkeret fájához) nem rendelnek Ve-konstitutív szerepet. Hasonló dolog történik akkor is, amikor például egy szimfóniát hallgatunk egy koncertteremben: ebben az esetben a Ve-nak a vele érintkező, de számára 'idegen' sonorikus matériától való elkülönítését — intuitíve — a modulált hangkonfigurációk, a sonorikus matéria zérus foka (a csend), valamint a nem modulált hangkonfigurációk (a fizikai környezet által produkált zajok) között fennálló tipológiai releváns különbség alapján hajtjuk végre.

Bárki könnyen találhat példákat más médiumokkal kapcsolatban is.

Ha provizórikusan *vehiculumreleváns környezetnek* nevezzük azt a fizikai entitást, amit a vehiculummal (mint jelkomponenssel) együtt előforduló, de annak konstitúciója szempontjából idegen matéria hoz létre, azt mondhatjuk, hogy a természetes interpretáció helyzetében a vehiculum és vehiculumreleváns környezete a percepció folyamán különíthetők el egymástól, materiális konfigurációiknak és azoknak a tipológiai ismereteknek az alapján, amikkel az interpretátor az adott matériára vonatkozóan rendelkezik.

2.2. Számos olyan esetet találunk azonban, amelyben meglehetősen nehéz — akár csak intuitíve is — eldönteni, hogy az adott matéria mely része számít a Ve alkotórészének és mely része alkotja e Ve környezetét.

Lássuk itt példaként a [2] és [3] 'tipografikus matéria + a közöttük lévő (tipografikus) spácium' konfigurációkat.

A [2] konfiguráció (Petrarca *Canzoniere* című könyvének egyik oldala) a konvencionális módon nyomtatott költői szövegek osztályába tartozik, azaz olyan osztályba, amelyben a verbális-tipografikus Ve-matéria és környezetének matériája meglehetősen biztonsággal elkülöníthetők egymástól perceptív úton.

[2]

XXXV

Solo e pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi e lenti,
e gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigia uman l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi;

si ch'io mi credo omai che monti e piagge
e fiumi e selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar non so, ch' Amor non venga sempre
ragionando con meco, ed io co lui.

A [3] konfiguráció (Mallarmé *Un coup de dés* című művének két kettős oldala) ezzel szemben a nem konvencionális módon nyomtatott (költői) szövegek osztályába tartozik. Mint könnyen (be)látható a Mallarmé-szöveg oldalai nem tartalmaznak olyan matéria-/spáciumrészeket, amelyeket (perceptív úton és/vagy tipológiailag) explicit módon a vehiculum környezete matériájához tartozónak minősíthetnénk. Következésképpen vagy azt mondhatjuk, hogy itt egy környezet nélküli vehiculummal állunk szemben (ebben az esetben azonban a vehiculumnak a 'figurája' értelmezhetetlen lenne!), vagy — célravezetőbb módon — azt tételezhetjük fel, hogy a nyomtatott szövegnek a (fehér) könyvoldalon való kissé furcsa tipografikus elhelyezése maga is szerepet játszik a Ve formális konstitúciójában annak a ténynek a következtében, hogy ez a vehiculum olyan konstitutív matériát is magában foglal, amely tipológiailag nem játszik konstitutív szerepet egy konvencionális (költői) szövegben.²

[3]

LE MAÎTRE		hors d'anciens calculs où la manœuvre avec l'âge oubliée	
surgi inférant		jadis il empoignait la barre	
de cette conflagration		à ses pieds de l'horizon unanime	
que se		prépare s'agite et mêle	
comme on menace		au poing qui l'étreindrait un destin et les vents	
l'unique Nombre qui ne peut pas		être un autre	
		Esprit pour le jeter dans la tempête en reployer la division et passer fior	
bésite cadavre par le bras		écarté du secret qu'il détient	
plutôt que de jouer en manique chenu la partie au noni des flots		envahit le chef coule en barbe soumise	
un		direct de l'homme	
naufraçe cela		sans nef n'importe où vaine	

dont
le voile d'illusion rejailli leur hantise
ainsi que le fantôme d'un geste
chancellera
s'effilera

N'ABOLIRA

Ehhez nagyon hasonló az az eset is, ami az [1]-gyel kapcsolatban áll fenn. Itt azonban azt is hangsúlyozni szeretnénk, hogy az [1] — és a hozzá hasonló konfigurációk — esetében azért (is) beszélünk ‘multimediális szöveg’-ről (és nem különböző szövegek együtteséről), mert intuitív (materiális — szemiotikai (?)) egzisztenciát tulajdonítunk egy olyan vehiculumreleváns környezetnek, amelyben különféle (zenei, verbális, ikonografikus) kommunikátumkomponensek *egyidejűleg* fordulnak elő.

Ebben az esetben sem könnyű azonban teoretikusan megindokolni azt a különbséget, amit intuitíve teszünk a vehiculum és környezete elemei/részei között. Ha például az ig komponens 'álló/lépő (anyjának a füzért nyújtó) kislányalak + az anya alakja' részében explicit módon kívánnánk elkülöníteni azt a spáciumot, amely konstitutív módon tartozik az ig komponensnek ehhez a részéhez, attól a spáciумtól, amely ennek környezetét képezi, körülnírhatnánk például ollóval a két alakot az adott oldal szélétől indulva. De mit csinálnánk a résszel, amelyben az anya karjai a füzért tartó/nyújtó kislány felé irányulnak? Hol ér véget itt a Ve? Intuitíve világos, hogy a kislány és az anyát reprezentáló két alak együttesen rendelkeznek egy Ve-környezettel (azazhogy e két alak egyetlen Ve konstituensei), de egyáltalán nem világos, hol kezd a Ve spáciума megszűnni a szemiózis szempontjából konstitutívnaк lenni, azaz Ve-környezetté válni.

2.3. Annak a *nehézségnek* egy részét, amit egy Ve-nak környezetétől való elkülöníthetősége jelent, annak a mediális materiának a *kétarcúságában* kereshetjük, ami egy fizikai formában adott vehiculumban manifesztálódik. Az első fejezetben láttuk, hogy a mediális materiában (egy vehiculumban) célszerű különbséget tenni egy fizikai (alaki) szemiotikai arculat (= figura) és egy nyelvi szemiotikai arculat (= notatio) között. Mint-

hogy ezeknek az arculatoknak az elkülönítése interpretatív döntés eredménye, a döntés problémája különféle médiumú kommunikátumokkal kapcsolatban különféle módon jelentkezhet.

Más jellegű nehézség kötődik ahhoz az — empirikusan megfigyelhető — tényhez, hogy bizonyos kommunikátumok 'játszani' látszanak a Ve határai ambiguitásával, integrálva a kommunikátum Ve-konstitutív matériájába olyan elemeket is, amelyek az interpretátor tipológiai ismereteiben nem tartoznak a konvencionálisan Ve-konstitutív elemek közé. Mallarmé említett művén kívül említhetjük itt a konkrét költészet mindazon produktumait, amelyek a könyvoldal spacialitását különleges módon használják fel, vagy az úgynevezett konkrét zenei produktumokat, amelyek nem modulált hangkonfigurációkat integrálnak egy (konvencionális) zenei Ve-ba. — Mindkét kommunikátumtípust az jellemzi, hogy a Ve-ba olyan matériát (vagy matériakonfigurációt) integrál, amely tipológiailag azon kívül kellene hogy maradjon.

2.4. Az újabb keletű *szemiotikai kutatás* nem tárgyalta még autonóm módon az ahhoz az entitáshoz kapcsolódó szemiózisjelenségeket, amit itt 'vehiculumreleváns környezet'-nek neveztünk. Ennek egyik oka feltehetően abban keresendő, hogy a szemiotikusok mindeddig nem tulajdonítottak megfelelő teoretikus jelentőséget a szemiózis szubjektumának, a jel(komplexus) interpretátorának. Mindazonáltal a vehiculumreleváns környezettel kapcsolatban felidézhetjük itt a szemiotikai szakirodalom néhány klasszikus megállapítását: gondoljunk például arra a figyelemre, amit de SAUSSURE szentelt annak a 'sonorikus massa'-nak, amiből minden nyelv kihasítja (diszkrét elemekké téve) a maga significansait; vagy HJELMSLEV arra a 'materiális continuum'-ra vonatkozó megállapításaira, ami a jelfunkcióban a 'kifejezés' síkjául szolgál. Különös figyelmet érdemelnek végül a *Collected Papers* egyes részei (például 1.549 és 5.295—6), amelyekben PEIRCE kognitív-szemiotikai perspektívából elemzi a 'mentális elkülönítés' különféle típusait és azok jelentőségét a szemiózisban.

2.5. A *szemiotikai textológia* a vehiculumreleváns környezet azon aspektusaival foglalkozik elsősorban, amelyek a szignifikációval/interpretációval kapcsolatosak. Megpróbálja feltárni, mi módon (és milyen következményekkel) különíthető el a mediális matéria attól a matéria- (és/vagy esemény)kontinuumtól, amely egy adott kommunikációs-szituációban azzal együtt fordul elő, de az adott kontextusban az adott interpretátor által nem tekintetik a számára vehiculumként jelentkező entitás konstitutív részének.

A szemiotikai textológiának tisztáznia kell, hogy egy Ve és környezete megkülönböztetése mikor áll kapcsolatban egy médium rendszerszerű aspektusaival, és mikor e rendszer használatáéval, valamint hogy ez a megkülönböztetés csupán a mediális matériát érinti-e, vagy a mediális kommunikátum formális architektonikájának más aspektusait is. Végül a szemiotikai textológia kell hogy foglalkozzon a Ve és Ve-környezet elkülönülésének/elkülöníthetőségének típusaival is (exkluzív, komplementáris, folyamatos, graduálható stb.), valamint a Ve matériája (szintjei és egységei) és a környezet matériája (szintjei és egységei) között fennálló lehetséges szemiózisrelációkkal.

2.6. A szemiotikai textológia a 'vehiculumreleváns környezet' fogalmát *általános* fogalomként kell definiálja, de foglalkoznia kell a környezet *médiumspecifikus* aspektusaival is. — Itt ezzel a második témakörrel kapcsolatban kívánunk néhány megjegyzést tenni.

2.6.1. A humán kommunikáció kontextusában különleges szerepet tölt be a *verbális-fonetikus* médium, amellyel gyakran együtt hatnak paraverbális és nonverbális médi-

umkomponensek. A 'szemtől szemben' való kommunikációval kapcsolatban a vehiculumreleváns környezet meghatározásakor/elhatárolásakor figyelembe kell venni valamennyi faktort/eseményt, amely a kommunikáció spáció-temporális kontextusában jelen van. Más szóval itt annak a környezetnek szegmentálásáról és minősítéséről van szó, amit a görögök 'epekoos'-nak neveztek, azaz a 'hallgatás kiterjedése' spáciumáéről (lásd ehhez O. LONGO: 1981. 13—57).

2.6.2. Ennek a környezetnek/epekoosnak a reprezentációja valamennyi kor *színházi* gyakorlatában azonos a 'szin' spáciumáéval. Minthogy minden, ami e színen belül történik, szignifikánsként (jelentéshordozóként) kerül tudomásul vételre a nézők részéről, különösen fontos tanulmányozni annak a környezetnek a különböző dramaturgok által való használatát, ami tradicionálisan nem tartozik a szcenikus nyelvezethez (egy szcenikus kommunikátum vehiculumához) — például színészeknek a közönség közé való 'keveredése', megtörve ezáltal az úgynevezett 'szcenikus illúzió' funkcióját. Ezenkívül amikor egy 'szcenikus szöveg'-et tanulmányozunk, azaz egy szövegkönyvet és annak valamely konkrét szcenikus realizációját, gyakran előfordul, hogy a kazuális (véletlen) szemiozsis eseteivel találkozunk. Ilyennek minősül például az az eset, amikor egy színész szcenikus szándék nélkül tesz valamit a színpadon, a közönség viszont ezt a valamit a színpadi vehiculum konstitutív részeként veszi tudomásul. Ez és az ehhez hasonló esetek azt bizonyítják, hogy egy vehiculum és környezete között dinamikus reláció áll fenn.

2.6.3. Amíg a színházi kommunikátumok multimedialitása következtében egy vehiculum környezete ott egy polimateriális entitás lehet, a *zenei* kommunikátumok esetében a környezet dominánsan ugyanabból a materiából való, ami magának a kommunikátumnak is materiája: azaz hangból, csendből és zajból. Ami a zenei kommunikátumokkal kapcsolatban különös figyelmet érdemel, az a vehiculum materiája és a környezet materiája tipológiai státusa. Egy zenei mű realizálása/előadása előtti csendet fizikailag semmi nem különbözteti meg a realizálás közben alkalmazott csend(ek)től; mindkét esetben nem sonorikus spáciumokról van szó, annak szem előtt tartásával, hogy az infrasonorikus csend olyan elemként kerül interpretálásra, amely tipológiailag a modulált hanggal határos (és ennek következtében alá van vetve a zenei kommunikátum formációja szabályainak).

John Cage vagy Edgard Varese zenei produkciói a 'konkrét'-nak nevezett zenei kommunikátumok formális architektonikájába integrálták a fizikai környezet zajait is, 'fellazítva' ezáltal a zenei mediális matéria fizikai és tipológiai határait. A konkrét zene ennek következtében is érdekli azokat a zenekritikusokat, akik elsősorban a csend és következésképpen a 'zenében hallható idő' kérdéseivel foglalkoznak. L. ROWELL egyik tanulmányában (lásd ROWELL: 1981.) az úgynevezett *opening behaviourst* tárgyalja, amelyek eredményeként a külső idő a zenei kompozíció belső idejébe megy át. ROWELL a következő négy eset között tesz különbséget (201):

First, the framing silence, a buffer zone of timelessness between external and internal time; second, the attack proper; third, time creation — the establishment of a metrical framework or some other hierarchy of controlling periodicities; and fourth, formal processing — the articulation of the first structural units.

Tárgyalja továbbá a zenemű realizálása előtti csend kérdését is, ami nem tipikus valamennyi zenei kultúrkör számára. Abban a kultúrában, amelyben megtalálható a

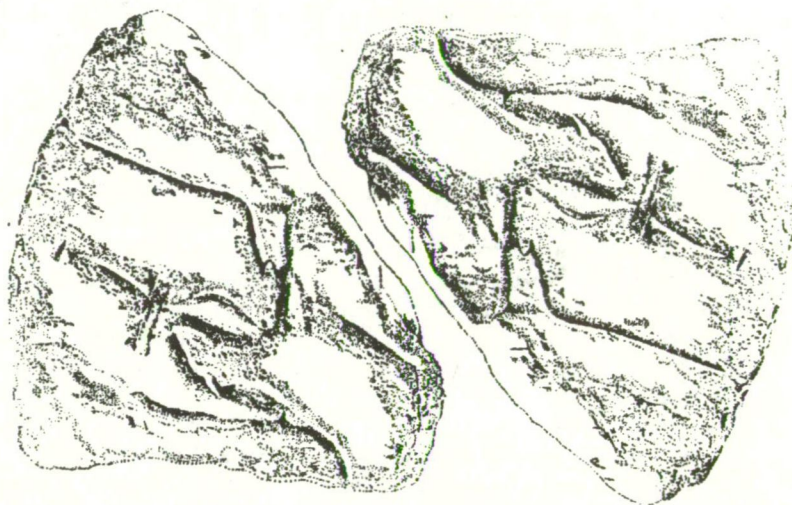
notime-nak ez a periódusa, úgy funkcionál, mint „a way of erasing our previous consciousness of time and of external events” (ibid. 201). Ebben az értelmében statutuma szerint a palimpszesztusok újrafelhasználásának praktikájához hasonlít: mindkét esetben egy olyan környezet előteremtéséről van szó, amely ‘befogadja’ a *Ve* matériáját.

2.6.4. Utolsó példánk a kép/design médiuma köréből való, ahol az ambiguitás érdekes esetei fordulhatnak elő, ha nincs jelen egy olyan ‘keret’, amely explicit módon elválasztja a vehiculumot a környezetétől. [4] egy kis — S. GIEDON (1965.) által felfedezett — kőnek a reprodukciója. Ebben — ha kellő módon megfigyeljük — két bika profilja látható egymással 180 fokos szöget alkotó módon elhelyezve. GIEDON különösen érdekesnek tartja annak felismerését, hogy a

két kőbe metszett állat semmiféle relációban nem áll egymással azonkívül, hogy ugyanazon a kőfelületen helyezkednek el. Közöttük nincs spácium, egyszerűen csak elfoglalják az adott kőfelület egy-egy részét.

(R. Pierantoni: 1986. 22—23)

[4]



A másik illusztráció — [5] —, amit itt bemutatunk, Cueva Remigia (Castellón) prehistorikus idejéből származik, és egy áldozati jelenetet reprezentál. Ebben a reprezentációban két rész különíthető el egymástól: egy felső, amelyben ijaikat fejük fölé emelő ujjongó (?) harcosok láthatók, és egy alsó, amelyben egy nyílvesztőtől eltalált, elesett harcos. A két rész között egy olyan ‘sziklarész’ található, amely az íjászok és az elesett harcos közötti spáciumnak feleltethető meg: itt ez a sziklarész nyilvánvalóan része a képi kommunikátumnak, mint ahogy egy infrasonorikus szünet része egy zeneműnek. A szikla üres spáciumrészének a vehiculum konstitutív elemeként való feltételezése alapján ezt a reprezentációt — mintegy tízezer év távolából — a következő jelenetként olvashatjuk:

Néhány férfi éppen lenyilazott egy másik férfit, és magasba emeli íját (...) A spácium reprezentációba való integrálásának furcsa következménye, hogy ezáltal az idő is reprezentálttá vált (...) Az idő a maga folyamatában jelent meg számunkra azzal, ami előbb, és azzal, ami később volt, csupán azáltal a néhány centiméternyi sziklarész által, amely mágikusan spáciummá transzformálódott.

(R. Pierantoni: 1986. 19)

[5]



2.7. E téma tárgyalása befejezéseként azt szeretnénk hangsúlyozni, hogy annak az entitásnak a teoretikus tárgyalása, amit itt 'vehiculumreleváns környezet'-nek nevezünk, szükséges (ha nyilván nem is elégséges) feltétele egy olyan szemiotikai modell kidolgozásának, amely kielégítő módon teszi lehetővé a legkülönbélebb kommunikátumok elemzését. Ahogy a röviden tárgyalt példák alapján látható, ennek a környezetnek a meghatározása minden esetben azzal a mediális anyaggal kapcsolatban történik, ami a szóban forgó kommunikátum konstitutív anyagát képezi; minthogy pedig a különféle uni- és multimediális kommunikátumokat konstituáló matéria sokféle, ezek tanulmányozása csak a textualitás különféle megnyilvánulási formáival foglalkozó specialisták munkájaként képzelhető el. Ebben az interdiszciplináris kutatómunkában a szemiotikai textológia — mint olyan teoretikus keret, amelyben az uni- és multimediális kommunikáció különféle formái azonos módon tárgyalhatók — speciális szerepet tölthet be.

3. A relatum és (relatumreleváns) környezete

3.0. A jelkomplexus modellje, amit ennek az írásnak első és második fejezetében tárgyaltunk, a szignifikációreláció (a jelentéskonstitúció) releváns faktorait tartalmazza komponensekként. Ezeket a komponenseket a modell azon faktorok 'teoretikus megfelelői'-ként tételezi, amelyek feltehetően valamennyi *természetes* szignifikációfolyamatban szerepet játszanak. Amíg azonban a természetes szignifikáció folyamatában e faktorok relációja 'processzuális' jellegű, a modell (teoretikusan bevezetett) komponenseit bizonyosfajta 'szolidaritásreláció' kapcsolja egymáshoz, arra való utalás nélkül, hogy jönnek létre ezek a komponensek processzuálisan. Ez azt is jelenti, hogy ami 'olvasásmódját' illeti, a jelkomplexus modellje ezzel a móddal szemben neutrális; pontosabban: egy balról jobbra (azaz az analitikus interpretáció irányába) haladó olvasatot éppúgy lehetővé tesz, mint egy jobbról balra (azaz a szintézis/produkció/(generáció) irányába) haladót.

3.1. Vizsgáljuk most ezt a modellt a szövegszintézis/produkció/(generáció) teoretikus megközelítése szempontjából, és tegyük fel a kérdést, hogy — a vehiculum tárgyalásakor bevezetett vehiculumreleváns környezet analógiájára — értelmezhetünk-e olyan teoretikus entitást, amit a relatum 'relatumreleváns környezetének' nevezhetünk. Ennek az írásnak a célja (és terjedelmi lehetőségei) természetesen ezzel a kérdéssel kapcsolatban is csupán néhány megjegyzés megfogalmazását teszik lehetővé.

Kiindulásul tételezzük fel, hogy a szintézis/produkció/(generáció) folyamatának kiváltója/elindítója egy *tényállás-konfiguráció*, amit a beszélő kommunikálni kíván. (A 'beszélő' terminust itt az egyszerűség kedvéért használjuk, az 'egy tetszőleges uni- vagy multimediális kommunikátum producense' értelemben.) Ez a konfiguráció reálisan létezőként éppúgy elképzelhető, mint fiktívként, a beszélő tapasztalatával kapcsolatban állóként éppúgy, mint az általa pusztán lehetségesnek tartottként. A tényállásoknak az a konfigurációja azonban, amiről a beszélő (feltételezése szerint) kommunikálni óhajt, — legyen az reálisan létező, vagy a képzelet által létrehozott — minden bizonnyal létezik számára mentális objektumként. Ebben az összefüggésben 'világmodellek'-ről szokás beszélni, mint olyan speciális mentális konstruktumokról, amelyek részben megőrzik a 'reális objektumok' perceptíve releváns karakterisztikumait. Nem kívánunk itt sem ezek létezőmódjával foglalkozni, sem egy ténylegesen független valóságról beszélni; számunkra itt elegendő annak feltételezése/posztulálása, hogy egy beszélő (egy 'humán kommunikátor') valamilyen módon rendelkezik azzal a képességgel, hogy egy reálisan létező vagy egy fiktív világ valamely fragmentumának egy bizonyosfajta mentális verzióját létrehozza.

Tegyük fel most, hogy az a tényállás-konfiguráció, amiről mi (a beszélő funkciójában) beszélni akarunk, egy ténylegesen létező konfiguráció, éspedig az a szoba, amelyben ennek az írásnak a létrehozásakor tartózkodunk. Ez számunkra a fizikai világunk éppúgy entitása, mint ahogy mentális entitás (figyelman kívül hagyva itt azt a kérdést, hogy lehet-e mentális entitások identitásáról beszélni), amennyiben nehézség nélkül le tudnánk írni ezt a szobát akkor is, ha leírása közben valahol máshol tartózkodnánk. A szintézis/produkció/(generáció) folyamatát tárgyalva azonban, kénytelenek vagyunk e fizikai és mentális entitáshoz bizonyos mediális matériát/manifesztációt (például egy nyelvi leírást) mint annak reprezentációját hozzárendelni. Bármilyen legyen is azonban a választott mediális matéria/manifesztáció, kétségtelen, hogy az adott szoba

mentális modelljéhez olyan valamit kell hozzárendelnünk, ami attól idegen: ha le akarjuk rajzolni, egy nézőpontot kell választanunk, ha verbális szöveggel akarjuk 'ábrázolni', lineárisra kell tennünk reprezentációját, egy-egy 'lépésben' csupán egy-egy objektummal foglalkozva. Valamilyen módon egy kommunikátum létrehozása azzal a következménnyel jár, hogy a 'realításra' olyan organizációt (olyan architektonikát) kell 'rávetítenünk', ami az alkalmazott médiumnak és nem a kommunikálandó tényállás-konfigurációnak a sajátja. (Nem kívánunk itt azzal a kérdéssel foglalkozni, hogy lehetséges-e, és ha igen, mi módon, létrehozni egy olyan 'kanonikus reprezentálásmódot' (kanonikus reprezentációs nyelvet), amely optimális mértékben függetlenné tehető ennek a bizonyos 'szuperponált nézőpont'-nak a kényszerűségétől.)

Mindez bármely felnőtt beszélő számára nyilvánvaló. Kevésbé nyilvánvaló ezzel szemben az, hogy a médium által szuperponált szegmentáció mily mértékben *felel meg* a realitás által birtokolt tagoltságnak (ha egyáltalán megfelel annak), vagy hogy a realitás tagoltsága függ-e a médium által nyújtott szegmentációlehetőségtől (s ha igen, mily mértékben). De itt ezzel a kérdéssel sem kívánunk foglalkozni. A kérdés, amivel foglalkozni kívánunk, a következő: amikor egy beszélő kiválasztja azokat a 'dolgokat', amikről beszélni kíván, a létrehozott mentális modell diszkrét entitásokat tartalmaz-e, vagy sem, s hogy a kiválasztásban milyen szerepet játszanak azok a (valóságban és/vagy mentális modelljében 'fellelhető') dolgok, amelyek a kiválasztott dolgok *környezetében* találhatók.

3.2. Egy világfragmentum mentális modelljének létrehozásában a perceptív faktorok és a 'species' interaktív habitusa minden bizonnyal szerepet játszanak, ha mindjárt korlátozottat is. GUNNAR JOHANSON kísérletei azt bizonyítják, hogy az ember vizuális szisztémája gyakran indexek (*cue theory*) és absztrakciók nyomán működik, a perceptumok mozgását és stabilitását egy perceptív vektoriális analízis alapján hozva létre (JOHANSON: 1975.). Ezeknek a kísérleti eredményeknek az általánosítása azt mutatná, hogy a 'látás' legegyszerűbb aktusában is működnek az elvárások és az előismeretek, amelyek nagyrészt a nyelv(ezet)hez kötöttek. Továbbá, a mentális modellek teoretikusai azt állítják, hogy egy mentális modell egy *dinamikus* konstruktum, amiben a perceptumok csupán „bemenő adatait jelentik azoknak a komputerizációs folyamatoknak, amelyek a világ reprezentációja létrehozásához vezetnek”, annak állításáig jutva, hogy „az ember meg lehet ugyan győződve arról, hogy a világot közvetlen módon észleli, de valójában az, amiről tapasztalattal rendelkezik, a világ egy mentális modelljétől függ” (JOHANSON—LAIRD: 1983. — az olasz fordításban 594).

Néhány, ROGER SHEPARD által végrehajtott kísérlet viszont azt igazolja, hogy az emberi agy képes fizikai processzusok (például egy háromdimenziós objektum rotációja) reprezentálására, alávetve azokat a külső világban érvényes geometriai megkötöttségeknek. Ennek alapján e mentális reprezentáció lényegét tekintve a külső világ fizikai transzformációinak analógiájára működne (COOPER—SHEPARD: 1984.).

Mindez azt jelenti, hogy az elvárásokon és prekonceptiókon túl léteznek az arra a tulajdonságra vonatkozó megkötések, amik egy tényállás-konfigurációt — bizonyos törvényszerűségeket elfogadva — *konstringens*ként mutatnak fel. Ha ez igaz lenne a 'nem fizikai' tényállások világára vonatkozóan is, igazolhatnánk egy 'kulturális-szemantikai konstringencia' létét, amely mentális objektumokhoz egy extralingvisztikai relatum hiányában is tulajdonságokat rendel.

A beszélők és a környezet dinamikus kapcsolatának vonatkozásában hasznosnak

bizonyulhat a LYONS által (LYONS: 1977. 247) annak igazolására bevezetett *salience*-fogalom, hogy

all men, wherever they are born and whatever culture they are reared, are genetically endowed, we may assume, with the same perceptual and conceptual predispositions, at least to the extent that these genetic predispositions determine the acquisition of linguistically pertinent distinctions of sound and meaning.

PETITOT-val (PETITOT: 1979.) együtt azt vallhatjuk továbbá, hogy a percepció a fizikai stimulusok spáciumát mint a megkülönböztetéseket diszkrétizálja³: más szóval a (látási, hallási, tapintási) receptorok struktúrája determinálva van különféle 'zónák' alapján kiválasztható stimulusok befogadására:

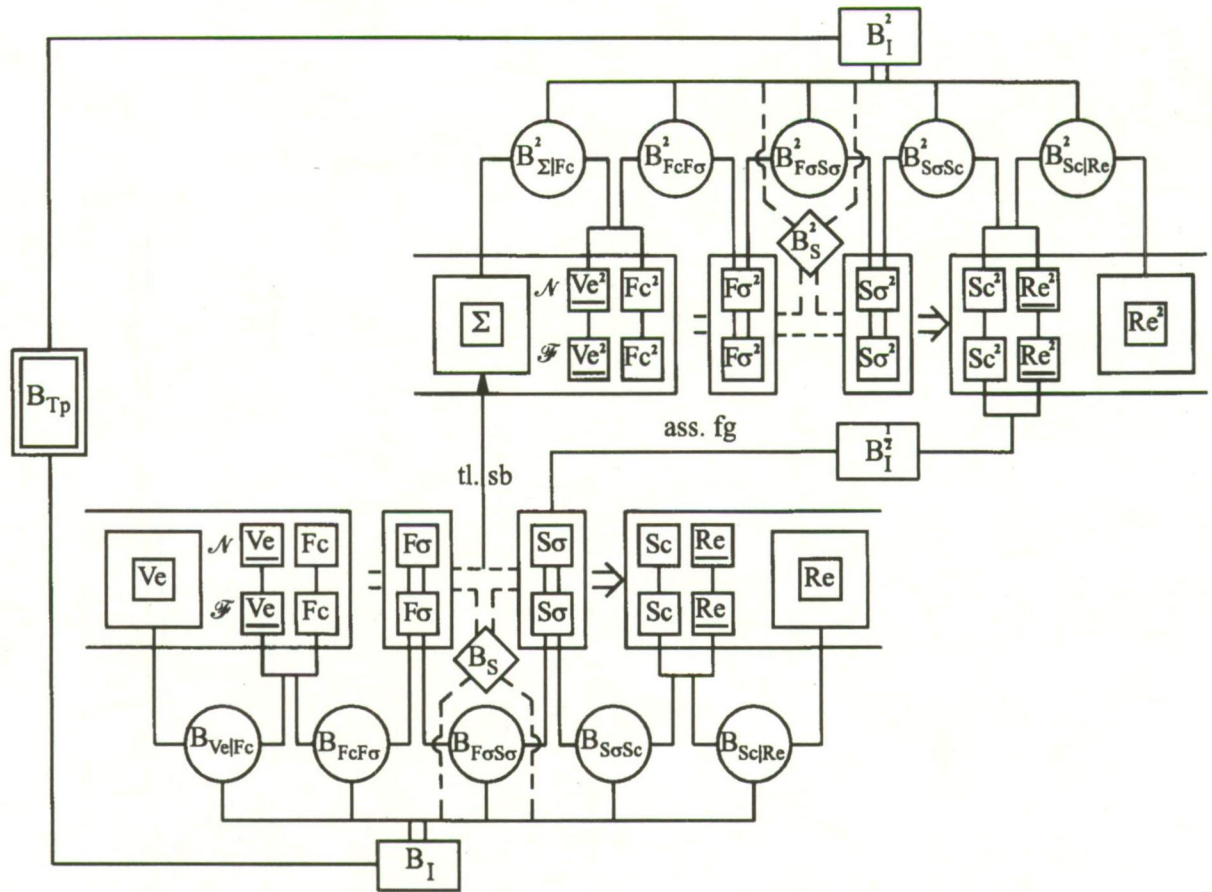
A [stimulusok percipiálására szolgáló] zónák egy küszöbrendszer közvetítése révén elosztott 'határsávok' által el vannak szeparálva egymástól; más szóval egy olyan megkülönböztető morfológia által, amely feltehetően genetikusan determinált. Egy stimulus folyamatos deformációja során ennek a morfológiának az 'átszelését' a perceptív felismerés 'katasztrofikus' változása kíséri (431).

A biológiai rendszerre ráhelyezve található azután a 'valóság'-nak az a diszkrétizációja, amely a különféle kultúráktól függ: a 'természet' által létrehozott *salience*-n túl létezik egy *cultural salience* is, amely képes annak determinálására, hogy egy nyelv (egy médium) struktúrája azokat a megkülönböztetéseket tükrözze, amelyek egy kultúrában relevánsak, vagy relevánsak voltak. (Lásd LYONS: 1977. 248—249.)

Ezeket a kérdéseket az antropológusok és a kultúra szemiotikusai mint a kultúra rendszerszerű aspektusaira vonatkozó kérdéseket vizsgálták. A kultúra szemiotikusai annak feltételezéséből indulnak ki, hogy egy kultúra mindig mint egy organizált szubkvantitás jelentkezik ahhoz az egészhez képest, ami körülveszi (ez lenne a szisztemikus relatumreleváns környezet?) — lásd LOTMAN: in LOTMAN—USPENSKIJ: az olasz fordításban 61—95. Egy kultúra és a nonkultúra szférája között továbbá dinamikus kapcsolat áll fenn, amelynek alapján

a kultúra nem merev és szinkronikusan kiegyensúlyozott mechanizmusként jelentkezik, hanem dichotomikus rendszerként, amely 'munkájának' eredményeként, az irregularitás szférájában a szabályszerűség betörésévé, s ellenkező irányban, az organizáltság szférájában az irregularitás becsempészésévé válik. (IVANOV et alii: 1980. az olasz fordításban 39).

3.3. A szemiotikai textológia feladatának kell tekintse egy *relatumreleváns környezet* mint a szemiózisreláción kívül álló, de a szignifikáció szempontjából releváns teoretikus entitásnak a definiálását. Tanulmányoznia kell továbbá e környezet rendszerszerű és kommunikációs-szituáció-specifikus előfordulásának lehetséges formáit. Végül meg kell próbálnia tisztázni ennek a környezetnek attól a materiától való függőségét, amely a létrehozandó kommunikátum konstitutív mediális anyagaként kerül kiválasztásra.



A teoretikus értelmező strukturális interpretáció faktori és bázisai
4. ábra

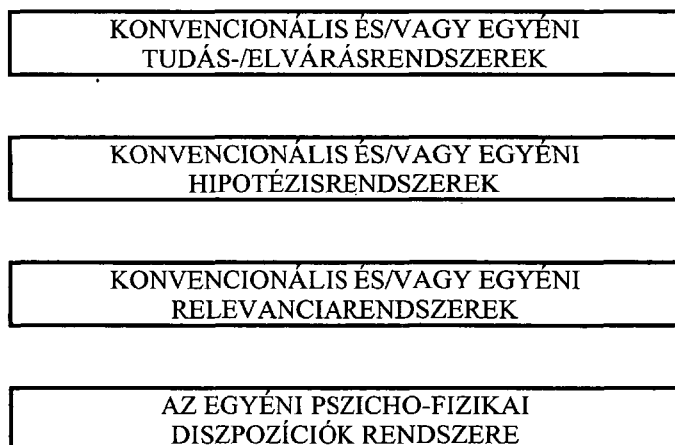
Jelenleg ezekre a faktorokra vonatkozóan nem rendelkezünk határozott fogalmakkal. Ebben a fejezetben megpróbáltuk figyelmünket a relatumreleváns környezet fenomenológiai aspektusaira irányítani, elemezve a természetes szignifikációfolyamat egy-két ezzel kapcsolatos kérdését, és idézve kutatókat, akik olyan témákat tárgyalnak, amik valamiképpen kapcsolatba hozhatók ezzel a környezettel. A további kutatás során mindenképpen szükséges mélyrehatóbban elemezni egyfelől a pszichológiai, másfelől az antropológiai és szociológiai kutatás témánk szempontjából releváns eredményeit. Itt is hangsúlyozni szeretnénk azonban, hogy meggyőződésünk szerint ezt a kérdést illetően is releváns szerep jut mindazoknak, akik különféle multimediális kommunikátumok architektonikájának vizsgálatával foglalkoznak.

4. A teoretikus értelmező strukturális interpretáció bázisai

4.0. A szemiotikai textológia elméleti keretében koncipiált teoretikus értelmező strukturális interpretálás feladata az, hogy egy adott kommunikációs-szituációban vehiculumként értelmezett fizikai objektumhoz abban a szituációban egy első és/vagy másodfokú significatumot (jelölőt) rendeljen. Ez a hozzárendelés természetesen megkívánja mindazoknak a faktoroknak a teoretikus (re)konstruálását, amelyeket az első fejezetben egy jelkomplexus komponenseiként értelmeztünk.

A teoretikus értelmező strukturális interpretáció (mint eredmény) faktorait és az ezek (re)konstruálását lehetővé tevő bázisokat a 4. ábra szemlélteti. A következőkben ehhez az ábrához kívánunk néhány általános jellegű megjegyzést fűzni.⁴

4.1. Valamennyi bázis (= B/B^2) egy, két (vagy több) entitást egymáshoz rendelő moduláris egység, amely önmagában is moduláris felépítésű. A bázisok globális belső moduláris felépítését az 5. ábra szemlélteti.



5. ábra

- A tudás/elvárásrendszerek az adott bázis által egymáshoz kapcsolt entitásokra vonatkozó konvencionális és/vagy egyéni (rendszerszerű és/vagy kommunikációs-situáció-specifikus) ismereteket tartalmazzák;
- a hipotézisrendszerek azokat a konvencionális és/vagy egyéni (rendszerszerű és/vagy kommunikációs-situáció-specifikus) feltevéseket tartalmazzák, amelyek alapján az adott entitásokhoz adott ismeretkonfigurációk motiváltan hozzárendelhetők;
- a relevanciarendszerek azokat a konvencionális és/vagy egyéni (rendszerszerű és/vagy kommunikációs-situáció-specifikus) preferenciákat tartalmazzák, amelyek a szóban forgó bázis alapján végrehajtandó operációban domináns szerepet játszhatnak;
- a diszpozíciórendszerek teljes mértékben interpretátorspecifikusak: az interpretátornak az adott kommunikációs-situációban működő figyelempotenciáljára, memóriatartalom-hozzáférhetőségére stb. vonatkozó paramétereket tartalmazzák.

Ezekből a belső modulokból egy-egy adott interpretátorra jellemző belső modulrendszer(ek) hozhatók létre, illetőleg feltételezett interpretátorok szimulálhatók.

4.2. A bázisok között van egy abszolút dominanciájú bázis $\neq B_{Tp}$, van három relatív dominanciájú bázis $\neq B_p, B_I^2$ és $B^{1/2}_I$, van két globális hatáskörű bázis $\neq B_S$ és B^2_S — a többi bázis mind lokális hatáskörű. — A belső felépítés moduljait bázisokként külön-külön kell értelmezni.

Az egyes bázisok funkciójáról és tartalmáról — az általánosság meglehetősen magas szintjén — a következőket kívánjuk itt megjegyezni.

4.2.1. A B_{Tp} bázis az az úgynevezett tipológiai modul, amely egy adott kommunikációs-situációban egy vehiculumnak a környezetétől való elszeparálását vezérli, és az ennek eredményeként létrejött vehiculumhoz a relatív dominanciájú bázisokat hozzárendeli.

A B_{Tp} bázis abszolút dominanciája azt jelenti, hogy az interpretátornak az adott kommunikációs-situációban érvényre jutó médiumspecifikus tipológiai ismeretei/elvárásai/hipotézisei/preferenciái döntenek el, hogy milyen relatív dominanciájú bázissal/bázisokkal (azaz milyen lokális báziskonfigurációval) kezdi el végrehajtani az interpretáció-folyamat (további) operációit. A 'tipológia' terminus itt egyrészt a lehetséges kommunikációs-situációk tipológiájára, másrészt a lehetséges uni- és multimediális kommunikátumok tipológiájára utal.

Hangsúlyozni kívánjuk, hogy jóllehet a bázisokat egymástól elszigetelten tárgyaljuk, e bázisok működése egymástól sohasem elszigetelt; a tipológiai bázis működése például — legalábbis ami a kommunikátumok tipológiáját illeti — elképzelhetetlen a $B_{Ve|Fc}$ bázis működésétől és a közöttük lévő visszacsatolásoktól függetlenül.

4.2.2. A B_p, B_I^2 és $B^{1/2}_I$ bázisok relatív dominanciája azt jelenti, hogy bár a tipológiai bázistól függenek, a hozzájuk tartozó (alájuk rendelt) médiumspecifikus lokális hatáskörű bázisokat dominálják, és az interpretációfolyamatban azok interakciója 'helyéül' szolgálnak.

A következőkben elsősorban a B_I által dominált lokális hatáskörű bázisokkal kívánunk foglalkozni, az analitikus (értelmező strukturális) interpretáció nézőpontjából jellemezve azokat.

4.2.3. $B_{Ve|Fc}$ [teljes szubszkriptumú formájában: $B_{Ve|Ve, Fc}$]. Ez a bázis az a modul,

amely egy vehiculumhoz \neq Ve / egy 'vehiculum-imago + annak kommunikációs-situáció-specifikus formális architektónikája párt \neq Ve, Fc / rendel.

A $B_{Ve|Fc}$ bázis egyrészt a médiumspecifikus vehiculumokra mint fizikai objektumokra, másrészt e vehiculumok imagojára mint a megfelelő fizikai objektumokkal analóg felépítésűnek tekinthető mentális objektumokra, végül az ezek formális architektónikájára mint teoretikus nyelvi konstruktumokra vonatkozó (rendszerszerű és kommunikációs-situáció-specifikus) ismereteket/elvárásokat/hipotéziseket/preferenciákat kell hogy tartalmazza.

Ami a teoretikus konstruktumokat illeti, azokkal kapcsolatban a médiumspecifikus matéria és ezek lehetséges arculatai (nem minden mediális matériának van notatio arculata!), a matéria- és arculatspecifikus szintek és azok egységei, ezeknek az egységeknek az organizációi, valamint ezeknek az organizációknak a jellemzői (különösképpen ami a rájuk vonatkozóan értelmezhető kontinuitástípust és teljességet illeti) játsszák a centrális szerepet.

Ezt — és valamennyi többi — bázist úgy célszerű megalkotni/strukturálni, hogy egyrészt bennük a médiumspecifikus információk egymástól elszeparálhatók legyenek, másrészt tartsák a médiumspecifikus információk kooperációs lehetőségeire vonatkozó információkat is.

Ezzel a bázissal kapcsolatban lásd az első fejezetben az [1] Ve , Ve és Fc komponense összetevőivel kapcsolatban elmondottakat.

4.2.4. $B_{Fc|F\sigma}$ [teljes szubszkriptumú formájában: $B_{[Ve, Fc]F\sigma}$]. Ez a bázis az a modul, amely egy 'vehiculum-imago + annak kommunikációs-situáció-specifikus formális architektónikája párhoz \neq Ve, Fc ' egy rendszerszerű formális architektónikát \neq $F\sigma$ / rendel. Más szóval az előző bázis alkalmazásával létrehozott kommunikációs-situáció-specifikus formális architektónikát dekontextualizálja.

A $B_{Fc|F\sigma}$ bázis egyrészt a rendszerszerű formális architektónikára vonatkozó ismereteket/elvárásokat/hipotéziseket/preferenciákat kell tartalmazza, másrészt a kontextualizálásra/dekontextualizálásra vonatkozókat.

Az előbbiekkal kapcsolatban újra hangsúlyozni kívánjuk, hogy (a) rendszerszerű (szabályokba foglalható) *ismeretekkel* valamennyi médiumon belül csupán egy bizonyos nagyságrendű egység szintjéig rendelkezünk (a verbális médiumon belül ez az egyszerű mondatok szintje), e szinten felül már csak többé-kevésbé konvencionizált elvárásokról/... beszélhetünk; (b) valamennyi médiumon belül — mind az ismeretek, mind az elvárások szintjére vonatkozóan — tisztázni kell a Ve^o és Ve^o státusát.

Ezzel a bázissal kapcsolatban lásd az első fejezetben az [1] $F\sigma$ komponense összetevőivel kapcsolatban elmondottakat.

4.2.5. $B_{F\sigma|S\sigma}$. Ez a bázis az a modul, amely egy adott rendszerszerű formális architektónikával \neq $F\sigma$ / rendelkező (uni- vagy multimediális) kommunikátumhoz egy rendszerszerű szemantikai architektónikát \neq $S\sigma$ / rendel. Más szóval (és a tényleges helyzetet kissé leegyszerűsítve) azt is mondhatnánk, hogy ez a bázis tartalmazza a médiumspecifikus rendszerszerű teóriákat.

Az előző bázis tárgyalásával analóg módon itt is hangsúlyozni kívánjuk, hogy egyrészt (a) rendszerszerű (szabályokba foglalható) *ismeretekkel* valamennyi médiumon belül csupán egy bizonyos nagyságrendű egység szintjéig rendelkezünk (s hogy ezeknek az ismereteknek a szabályokba foglalhatósága médiumoktól függően igen különböző lehet), e szinten felül már csak többé-kevésbé konvencionizált elvárásokról/... beszél-

hetünk, s hogy másrészt (b) valamennyi médiumon belül — mind az ismeretek, mind az elvárások szintjére vonatkozóan — tisztázni kell az Re° és Re° státusát.

Erre a bázisra vonatkozó valamennyi feladattal kapcsolatban szem előtt kell tartani a szemantikai architektónika dictum, apperceptum és evocatum szubkomponenseit, valamint a szemantikai architektónika e szubkomponensekből való felépítettségének következményeit.

Ezzel a bázissal kapcsolatban lásd az első fejezetben az [1] $S\sigma$ komponense összevetőivel kapcsolatban elmondottakat.

4.2.6. $B_{S\sigma Sc}$ [teljes szubszkriptumú formájában: $B_{[S\sigma, Sc, Re]}$]. Ez a bázis az a modul, amely egy rendszerszerű szemantikai architektónikához $\neq S\sigma/$ egy 'kommunikációs-
tuáció-specifikus szemantikai architektónika + egy relatum-*imago* párt $\neq Sc, Re/$ rendel.

Ennek a bázisnak a speciális jellege abban áll, hogy részben teoretikus konstruktspecifikus, részben tényálláskonfiguráció-specifikus ismereteket/elvárásokat/hipotéziseket/preferenciákat kell tartalmazzon.

A teoretikus konstruktumokra vonatkozó ismeretek/elvárások/... körébe elsősorban a rendszerszerű szemantikai architektónika kontextualizálására, illetőleg a kommunikációs-
tuáció-specifikus szemantikai architektónika dekontextualizálására vonatkozó ismeretek/elvárások/... tartoznak.

A tényállás-konfigurációkra vonatkozó ismereteket célszerű különféle alosztályokba sorolni, pl. az anyagi világra, a teóriákra, az emberre/társadalomra, a transzcendentáliákra, illetőleg az ezek különféle konfigurációira vonatkozó ismeretek alosztályai-
ba, és ezekre az alosztályokra vonatkozóan értelmezni az elvárásokat/hipotéziseket/preferenciákat.

Ezzel a bázissal kapcsolatban lásd az első fejezetben az [1] Sc komponense összevetőivel kapcsolatban elmondottakat.

4.2.7. B_{ScRe} [teljes szubszkriptumú formájában: $B_{[Sc, Re]}$]. Ez a bázis az a modul, amely egy 'kommunikációs-
tuáció-specifikus szemantikai architektónika + relatum-*imago* párhoz $\neq Sc, Re/$ egy relatumot $\neq Re/$ rendel.

Ehhez a bázishoz itt csak egyetlen megjegyzést kívánunk fűzni: olyan kommunikátumok esetében, amelyek funkciója annak a tényállás-konfigurációnak a tényleges (empirikus) megtalálása vagy rekonstrukciója, amiről 'szólnak', ez a bázis mindazokat az ismereteket/elvárásokat/... kell hogy tartalmazza, amik ezt a megtalálást/rekonstrukciót lehetővé teszik.

4.2.8. B_S . Ez a bázis az a modul, amely az előzőekben (re)konstruált komponensek architektónikájából kiválasztja azokat az elemeket, amelyek az adott kommunikációs-
tuációban az adott interpretátor számára a szignifikáció releváns hordozóinak minősülnek.

4.2.9. Az itt következőkben csupán néhány megjegyzést kívánunk tenni a 4. ábrában található többi szimbólummal/bázissal kapcsolatban.

— Az „ass. fig” szimbólum a 'figuratív hozzárendelés' szimbóluma. A figuratív hozzárendelés olyan interpretációs lépés, amelynek során egy adott első fokú rendszerszerű szemantikai architektónika másodfokon kerül kontextualizálásra, más szóval amikor metaforikus/metonimikus/... interpretáció végrehajtását tartja szükségesnek az interpretátor.

— A „tl. sb” szimbólum az úgynevezett 'szimbolikus translatio' szimbóluma.

Szimbolikus translációra — más szóval másodfokú (= szimbolikus) interpretációra — akkor kerül sor, amikor az interpretátor az első fokon interpretált kommunikátumot egy szimbolikus közlemény vehiculumának tartja. Ez a transláció azt jelenti, hogy az adott vehiculum $\neq Ve/$ teljes első fokú interpretációjával együtt egy másodfokú vehiculumnak $\neq \Sigma/$ tekintetik, amin az első fokú interpretáció műveleteivel analóg műveletek kerülnek végrehajtásra. Ennek a másodfokú interpretációnak a bázisai is analógok az első fokú interpretáció bázisaival, ezért rendelkeznek ezek a bázisok a 4. ábrában az első fokú bázisokéval azonos szubszkriptumokkal. A másodfokú jelleget a „²” kitevő jelzi. — Ezeknek a bázisoknak a felépítésével itt nem kívánunk foglalkozni. (A másodfokú interpretációhoz tájékoztatásul lásd PETŐFI: 1991a-t és 1991b-t.)

4.3. Végül egy megjegyzés a bázisok és interpretációfolyamatok interakciójához. Egy-egy interpretáció végrehajtása során az egyes bázisok tartalma is változhat, bizonyos elemek eltávolíthatóknak belőle, mások kicserélődhetnek benne, gazdagodhat új elemekkel. Az interpretációelméletnek ezeket a változásokat mind tartalmilag, mind formailag kezelni kell tudnia.

5. Záró megjegyzések

Írásunk befejezéseképpen még az általános szemiotikai textológia egy, a centrális aspektusok között is 'különösen centrális' aspektusára kívánunk rámutatni.

Egy interpretáció (mint végeredmény) adekvát elemezhetősége/megvitathatósága megkívánja, hogy az abban szerepet játszó faktorok maximális explicitésséggel és egyértelműséggel legyenek reprezentálva. Ehhez a reprezentációhoz regulált (kanonikus) reprezentációs nyelvekre van szükség. Ezek létrehozása érdekében a multimediális kommunikátumok kutatásának egyik döntő feladata kell legyen a különféle (médium-specifikus) kanonikus nyelvektől megkövetelhető/elvárható tulajdonságok elemzése.

(A kizárólag verbális materiából létrehozott kommunikátumokkal kapcsolatos reprezentációs nyelvekhez lásd PETŐFI: 1982.)

Jegyzetek

- * Ez az írás a két szerző közötti folyamatos eszmecsere eredményeként jött létre. Jóllehet valamennyi fejezet anyaga közös megvitatás tárgyát képezte, az 1. és 4. fejezet dominánsan P.S.J., a 2. és 3. fejezet dominánsan M.L. M. munkájának tekintendő.
- 1. Ez a multimediális kommunikátum Kodály: *Kis emberek dalai*, Budapest, Editio Musica, 1962. művéből való, a szöveg Weöres Sándor és Károlyi Amy közös alkotása.
- 2. Az a kötet, amiből az itt idézett Mallarmé-részlet származik, tartalmaz egy, az *Un coup de dés* tipográfiai megjelenési formáját részletesen elemző tanulmányt is.
- 3. A 'diszkretizáció' terminust itt 'a diszkrét (egymástól elkülöníthető) elemekre bontás' értelmében — mintegy rövidítésként — használjuk.
- 4. A 4. ábra a PETŐFI: 1991a-ban és 1991b-ben található hasonló ábrának a kontextualizáció/dekontextualizáció szempontjából szimmetrikussá tett, és a formatio vs notatio vonatkozásában felbontott megfelelője. Az egyes bázisoknak az idézett munkákban található leírásai értelemszerűen alkalmazhatók e 4. ábra megfelelő bázisaira is.

Irodalomjegyzék

[Az ebben a bibliográfiában található tételek egy részével kapcsolatban az eredeti nyelvű kiadás adatai hiányoznak vagy hiányosak, mert ezek csak olasz fordításban voltak számunkra elérhetők.]

- COOPER, L. A.—SHEPARD R. N.:
1985. *L'immaginazione spaziale*, olasz ford. in: *Le scienze 98*; eredeti megjelenésének éve 1984.
- GIEDON, S.:
1962. *L'eterno presente: le origini dell'arte. Uno studio sulla costanza e il movimento*, olasz ford. Milano, Feltrinelli, 1965.
- GILSON, E.:
1972. *Peinture et Réalité*, Paris, Vrin.
- HJELMSLEV, L.:
1943. *Prolegomena to a Theory of Language*, olasz ford. Torino, Einaudi, 1961.
- IVANOV, V. V.—LOTMAN, Ju.—PIATIGORSKIJ, N.—TOPOROV, V.—USPENSKIJ, P.:
1980. *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, olasz ford. Parma, Pratiche.
- JOHANSSON, G.:
1975. *La percezione visiva del movimento*, olasz ford. in: *Le scienze 86*, eredeti megjelenésének éve 1975.
- JOHNSON—LAIRD, Ph. N. J.:
1983. *Mental Models. Towards a Cognitive Science of Language, Inference and Consciousness*, Cambridge, CUP; olasz ford. *Modelli Mentali*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- LA MATINA, M.:
1991. *A költői szövegek interpretálása: filológia, strukturalizmus és szemiotika*, PETŐFI S. János—BÉKÉSI Imre (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 4. A verbális szövegek szemiotikai megközelítésének aspektusaihoz* (I), JGYTF Kiadó, Szeged, 56—82.
- LONGO, O.:
1981. *Tecniche della comunicazione nella Grecia antica*, Napoli, Liguori.
- LOTMAN, Ju.—USPENSKIJ, N.:
1975. *Semiotica e cultura*, olasz ford. Napoli—Milano, Ricciardi.
- LYONS, J.:
1977. *Semantics 1.*, Cambridge, CUP.
- MALLARMÉ, St.:
1980. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Édition mise en ouvre et présentée par Mitsou Ronat, réalisée par Tibor PAPP, Paris, Change errant/d'atelier.
- MORRIS, Ch.:
1938. *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago, Chicago U. P.
- PEIRCE, Ch. S.:
1931—5. *Collected Papers*, Cambridge, Harvard U. P.
- PETITOT, J.:
1979. *Sub voce Locale/Globale*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi.
- PETŐFI, J. S.:
1982. *Representation languages and their function in text interpretation*, in: *Text Processing. Text Analysis and Generation, Text Typology and Attribution. Proceedings of Nobel Symposium 51*, ed. by Sture ALLÉN, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 85—122.
1990. *Szöveg, szövegten, műelemzés (Textológiai tanulmányok)*, Budapest, OPI.
1991a. *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé/Towards a Semiotic Theory of the Human Communication*, Szeged.
1991b. *A szövegsgnifikáció aspektusai és azok szemiotikai textológiai tárgyalása*, in: *Szemiotikai szövegten 2. A magyar szövegteni kutatás irodalmából (Első rész)*, szerk.: PETŐFI S. J. és BÉKÉSI I., Szeged, Acta Acad. Paed. 7—37.
1991c. *Teorie del testo e analisi di testi filosofici*, in: *Il testo e la parola. L'insegnamento della filosofia nell'Europa contemporanea*, Firenze, 8—9 marzo 1991, Atti del Convegno, Torino, SEI, 13—44.
- PETRARCA, Fr.:
1966. *Opere* a cura di Emilio Bigi, Milano.

PIERANTONI, R.:

1986. *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Torino, Bollati-Boringhieri.

SAUSSURE, F. de:

1916. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

ROWELL, L.:

1981. The creation of audible time, in: FRASER, J. T.—LAWRENCE, N.—PAK, D. (eds.), *The Study of Time*, Berlin—New York, Springer.

THE CENTRAL ASPECTS OF A GENERAL SEMIOTIC TEXTOLOGY

JÁNOS S. PETŐFI—MARCELLO LA MATINA

This paper is dealing with the constitutive factors of a general semiotic textology.

Taken an illustrated verbo-musical piece written by ZOLTÁN KODÁLY, the authors analyse how the sign-constitutes 'vehiculum' (and its context), 'vehiculum-imago', 'formatio', 'sensus', 'relatum-imago', 'relatum' (and its context) can be interpreted making reference to the particular medium-components, and to the illustrated verbo-musical piece as a whole.

Utószó

Petőfi S. János és Marcello La Matina közös tanulmánya megbeszélésének kivonatos összefoglalása

Bevezetésként PETŐFI hangsúlyozta, hogy

ez a tanulmány tulajdonképpen nem nyújt kommunikátumelemzést, hanem csupán a jelkomplexusok komponenseinek bemutatását és egy hárommédiu-
mú szövegen való szemléltetését, illetőleg kommentálását. A kommentárok
az egyes komponensekre vonatkozó legelemibb információkat nyújtják.

A megbeszélés egy erre a bevezető megjegyzésre vonatkozó kérdéssel indult. (Az
alábbiakban a kérdéseket/megjegyzéseket a „K”/”M”, a válaszokat „V” betűvel jelez-
zük.)

K: Milyen különbségre utal a „kommentár” és az „elemzés” megkülönböztetése?

V: Ami tanulmányunkban megtalálható, az a komponensek teljes spektrumának a
leírása; minthogy azonban nem foglalkoztunk sem az egyes komponensekre vonatkozó-
an értelmezhető kompozicionális szintekkel, sem az e szintek elemzésének alapját képe-
ző instrukciókkal és szabályokkal, nem foglalkozhattunk e komponensek elemzésével
sem. *Kommentárjaink* csupán azt mutatják be, hogy egy-egy komponensre vonatkozóan
milyen kérdések merülhetnek fel egy-egy médiumon belül.

M: Különösen érdekes a 2. és a 3. fejezet, amelyekben a vehiculum- és a relatum-
releváns környezetet tárgyalják a szerzők.

V: A „környezetek” vizsgálata több szempontból is jelentős.

LA MATINA — aki többek között lapidáriumfeliratok elemzésével is foglalkozik — a vehiculum- és relatumkörnyezet vizsgálatát bármely kommunikátumra vonatkozóan a szemiotikai textológia egyik centrális kérdésének tartja. Magával ezzel a centrális kérdéssel itt nem kívánok foglalkozni (azt hiszem, ezt a tanulmány kielégítő módon tárgyalja), ehelyett a (mediális) környezet egy-két más jellegű aspektusára kívánok rámutatni.

Ami az ebben a tanulmányban kommentált multimediális kommunikátumot illeti, a környezet kérdése többek között a következő formákban is felmerül.

— Mit mondhatunk az egyes médiumkomponensekre vonatkozóan akkor, ha (a) a kislány és a felnőtt nő figurája együttesét, vagy (b) a verbális szöveget, vagy (c) a kottát a többi komponenstől elkülönítve vizsgáljuk? (Az elkülönítésre vonatkozóan például igen tanulságos kísérleteket folytattam szemináriumaimban egy-egy illusztrált szöveg, valamint Bartók *Kékszakkállója* egymástól elválasztott mediális komponenseinek a felhasználásával; az elkülönített komponensek elemzését olyan csoportokkal végeztem, amelyek az éppen figyelmen kívül hagyott komponenseket nem ismerték!)

— Honnan vesszük (honnan célszerű vennünk) az elemzés során felhasznált kategóriákat akkor, ha az egyes mediális komponenseket külön elemezzük, és honnan akkor, ha a multimediális kommunikátumot a maga teljességében? (Az elemzést célszerű olyan módon végrehajtani, hogy az alkalmazásra kerülő kategóriák szempontjából se válják dominánssá a verbális komponens!)

K: Ha kiragadom az egyes komponenseket a multimedialitásból, nem az lesz-e az eredmény, hogy más eredményre jutok?

V: Az egyes komponensek felépítését illetően minden bizonnyal az lesz! A szétválasztást éppen az indokolja, hogy a három komponens egymástól elkülönített elemzését utólag egymásra vetítve tudjuk csak megállapítani, hogy az egyes komponensek mivel járulnak hozzá a teljes multimediális kommunikátum felépítéséhez.

M: A képeket például kontextusuk nélkül nem lehet elemezni.

V: A képekkel (mint mediális komponensekkel) kapcsolatban is alapvető számunkra egyrészt az a kérdés, hogy mi az a minimum, ami felépítésükről a többi komponens figyelembevétele nélkül mondható, másrészt az, hogy milyen mediális környezetben dominánsak, milyenben mellérendeltek, és milyenben alárendeltek.

M: A jó képregényben a képi rész dominál, a verbális másodlagos.

V: Ez bizonyos esetekben így van, bizonyos esetekben nincs. Vannak képregények, amelyek esetében heteromediális kommunikátumról van szó, azaz olyan multimediális kommunikátumról, amelyben a médiumok cserélgetik a szerepüket: a centrális jelentéshordozó szerep 'átmegy' egyik médiumból a másikba.

K: Miért szükséges a vehiculum-imago figyelembevétele?

V: Mindenekelőtt azért, mert létezik ismételten befogadható, és létezik csak egyszeri módon befogadható vehiculum. Az előbbi esetben a befogadás helyessége kontrollálható, az utóbbiban nem; egy recitált szöveg interpretálásakor például az elhangzott szöveg csupán mint 'auditív/akusztikus mentális kép' áll rendelkezésünkre.

K: A vehiculum-imagoknak ekvivalenciaosztálya-e az, ami a vehiculum?

V: Csupán bizonyos értelemben igen, mert nincs abszolút értelemben vett naiv percepció. Egy vehiculum percipiálásakor az, hogy mit látok, függ attól, hogy milyen ismeretekkel rendelkezem a szóban forgó fizikai objektumra vonatkozóan. (A vehiculum-imagok ekvivalenciaosztályáról csak ezt figyelembe véve lehet beszélni!)

K: Nem lenne célszerűbb a „vehiculum-imago” kifejezést mellőzve, csupán ‘leírások’-ról beszélni — ahhoz hasonlóan, ahogyan CARNAP beszél világok leírásairól.

V: Én is leírásokkal foglalkozom. A vehiculum és vehiculum-imago megkülönböztetése esetében azonban a leírandó objektum két vetületéről van szó (olyan két vetület-ről, amit tükröznie kell a reprezentációs nyelv(ek)nek is). A vehiculumnak minden esetben adottnak kell lennie fizikai mivoltában, a vehiculum-imagokat viszont a befogadók hozzák létre.

K: Mi köze a vehiculum-imagoknak a relatum-imagokhoz?

V: A vehiculum és a vehiculum-imago megkülönböztetése a significanssal kapcsolatos, a relatum és relatum-imagoé a significatummal. A vehiculum-imago és a formatio épügy Janus-arcú entitások, mint a sensus és a relatum-imago.

K: Mire utal pontosan a ‘notatio’ terminus?

V: A szakirodalomban a ‘notatio’ terminusnak kétféle használatával találkozunk. Vannak közvetlen ‘kommunikációs cél’-ra használható notatiorendszerek (írásrendszerek, zenei notatiorendszerek), és vannak ‘elméleti cél’-ra használandók (ezek a reprezentációs nyelvek). E kettőt el kell választani, meg kell különböztetni egymástól.

K: Mi szükség van elméleti notatiorendszer létrehozására képek elemzése esetében? A képek önmagukban nem, csak kommunikációs kontextusban értelmezhetők, minek még egy szisztéma, hogy tanulmányozhatók legyenek?

V: Mi nem azzal a kérdéssel foglalkozunk, hogy miért szükséges, hanem azzal, hogy miért hasznos. Az írásnak csaknem minden esetben valamiféle linearitás a sajátja, a képi kommunikációnak csak ritkán, ha egyáltalán. Egy képi kommunikáció elemző által feltételezett struktúráját véleményünk szerint pontosabban lehet leírni egy reprezentációs nyelv felhasználásával, mint csupán a ‘köznelv’ alkalmazásával.

K: Mi lehet a vehiculumreleváns és a relatumreleváns környezet szisztematikus formája?

V: Feltehető, hogy az ezekre a környezetekre vonatkozó rendszerszerűnek nevezhető tudás ‘terjedelme’ meglehetősen kicsi. E tudás reprezentációja mellett célszerű esetenkénti ‘elvárások’-at megfogalmazni, majd ezeknek az elvárásoknak a teljesülését, illetőleg nem teljesülését vizsgálni.

Az úgynevezett szisztematikus (rendszerszerű) tudással kapcsolatban hasonló a helyzet a jelkomplexusok többi konstituensére vonatkozóan is. Szabályok csak bizonyos szintig fogalmazhatók/adhatók meg, ezen túl csak elvárásrendszerek.

Ezek voltak azok a lényegesebb ‘információs kérdések’, amelyek megtárgyalásra kerültek.

Vass László

ADALÉKOK A KÉPVERSEK KREATÍV-PRODUKTÍV MEGKÖZELÍTÉSÉHEZ

ALMÁSI ÉVA

1. Mint bármely szöveg megközelítésével, úgy a képversek megközelítésével kapcsolatban is különbséget tehetünk analitikus-kreatív és kreatív-produktív megközelítés között.

Az előbbire lásd példaként egyrészt a „Vers, kommunikációs-situáció, interpretáció (Nagy László *Seb a cédruson* című versének elemzése)” című tanulmányt PETŐFI Szöveg, szövegtan, műelemzés (*Textológiai tanulmányok*) című kötetben (Budapest, Országos Pedagógiai Intézet, 1990. 114—158), másrészt PETŐFI—BENKES *Elkallódni megke-rülni. Versek kreatív megközelítése szövegtani keretben* című könyve II. fejezetének a „Nagy László *Árvácska sírverse*” és a „Fábián István *én innét ki nem talállok*” című részeit (Veszprém, Országos Továbbképző, Taneszközfelkészítő és Értékesítő Vállalat, 1992. 122—134 és 146—155), az utóbbira PETŐFI—BENKES említett könyve III. fejeze-tének a „Kísérletek képversvehikulumok létrehozására” című 1.2 alfejezetét (229—252), amely egyrészt olyan képversvehikulumokat mutat be, amiket a tanulók az *Árvácska sírverse* és az *én innét ki nem talállok* című versek nem képversként megadott vehikuluma alapján hoztak létre, másrészt olyanokat, amiket Weöres *Kockajáték* című verséhez rendeltek hozzá.

2. PETŐFI—BENKES könyve alapján végeztem kreatív-produktív gyakorlatokat a pécsi Művészeti Szakközépiskola tanulóival egyebek között képversvehikulumok létre-hozására is. Alapul képversként magam is az *Árvácska sírverse* című képverset válasz-tottam, nem képversként pedig Pusztai Sándor *Tanács* című versét. E kreatív-produktív gyakorlatok eredményeinek egy részét bemutattam a Harmadik Magyar Alkalmazott Nyelvészeti Konferencián Miskolcon 1993. április 2—3-án (lásd a konferencia KLAUDY KINGA által szerkesztett aktái, Miskolc, 1993. II. kötetének 127—132 oldalait).

Az említett konferencián elhangzott beszámolómban elsősorban a *Tanács* című vershez készült vehikulumokkal foglalkoztam, bemutatván azokból tízet. Az *Árvácska sírverse* című (nem képversként megadott) vershez készült képversvehikulumok közül csak kettőt mutattam be ízelítőül.

3. Az alábbiakban ezekhez a képversvehikulumokhoz talál az olvasó néhány ki-egészítő darabot. Nem célom itt ezeknek a vehikulumoknak a kommentálása, csupán ‘emlékeztető’-nek szánom őket a vizualitással kapcsolatos kreativitás ‘kalligramma-tikus’ aspektusaira.

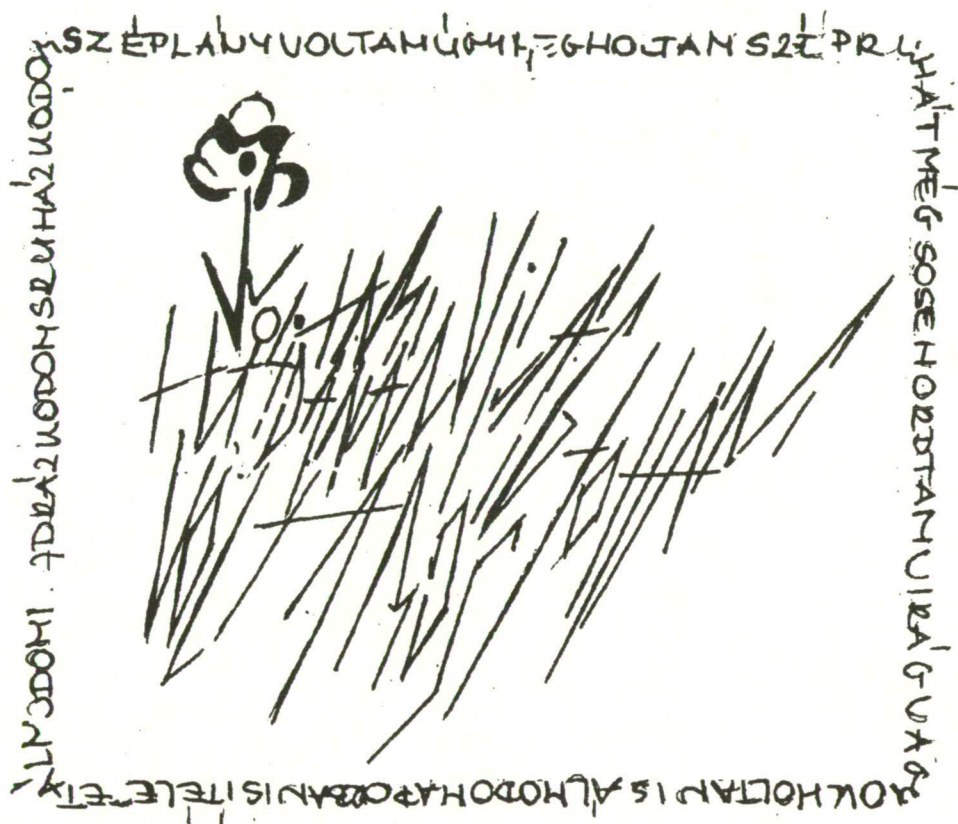
3.1. Nagy László *Árvácska sírverse* című művének eredeti vehikulumát (lásd itt t1) ‘normál vers’-sé átalakított formában (lásd itt t1/0) kapták kézbe az eredetit nem ismerő tanulók. Ennek alapján hozták létre — többek között — a t1/1-t1/6 képvers-vehikulumokat.

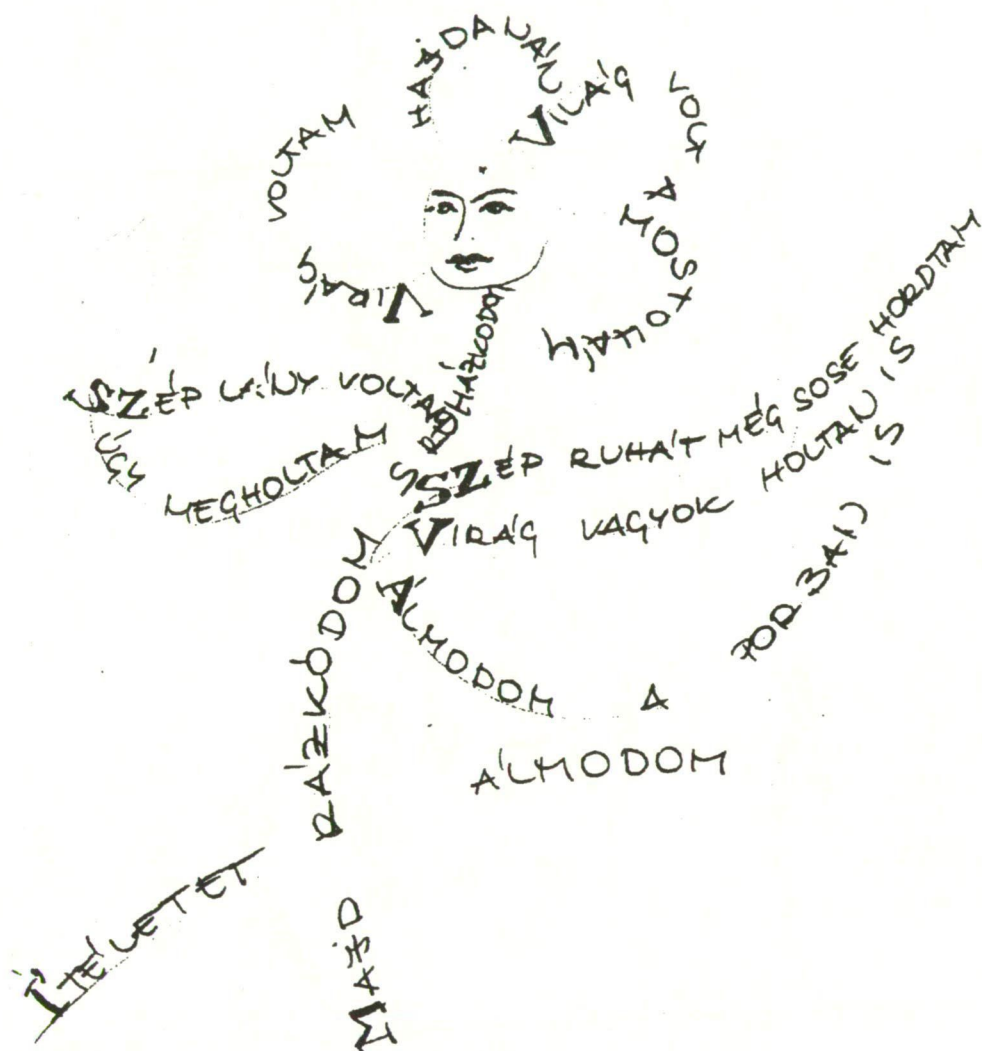
V
 I
 RÁG
 VOLTAM
 HAJDANAN
 VILÁG VOLT A
 MOSTO
 H
 A
 M
 SZEP LÁNY VOLTAM ÚGY MEGHOLTAM
 SZEP RUHÁT MÉG SOSE HORDTAM
 VIRÁG VAGYOK
 HOLTAN IS
 ÁLMODOM
 A POR
 BAN
 IS
 I
 TE
 I ÉTET
 ÁLMODOM
 MAJD RÁZKODOM
 S RUHÁZKODOM

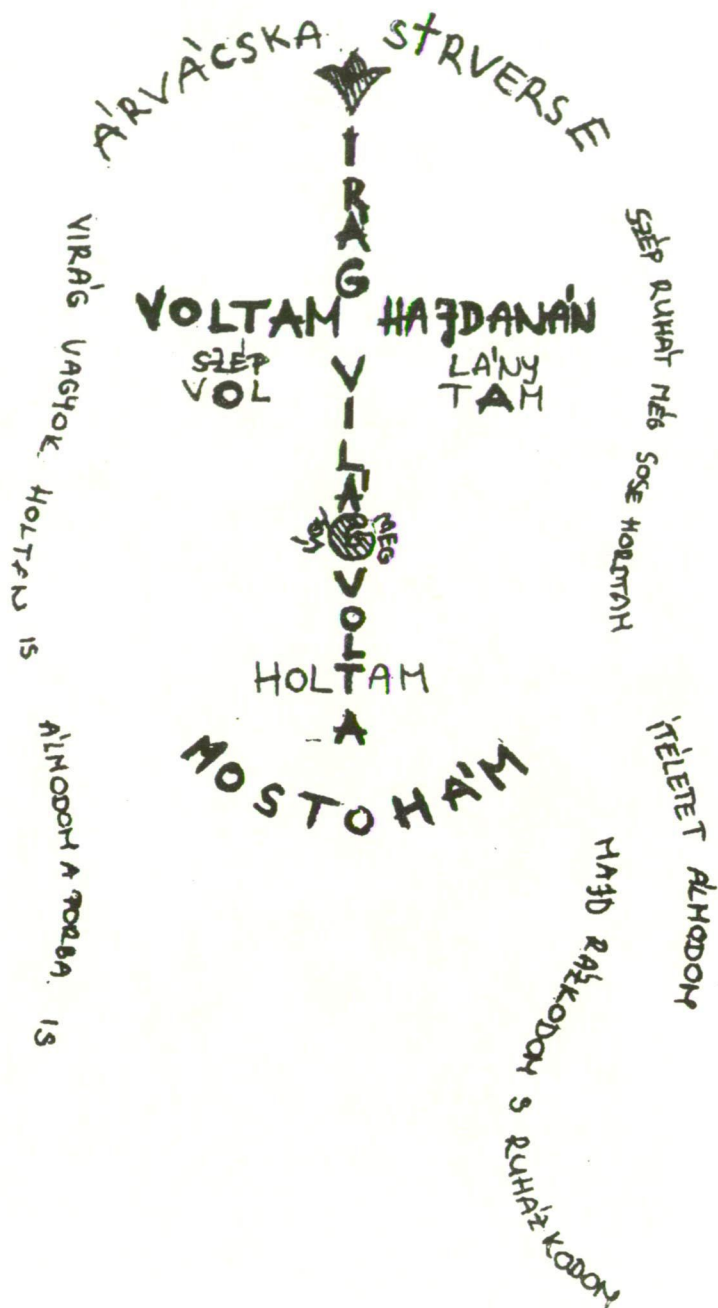
Nagy László

t1/0

Virág voltam hajdanán
 világ volt a mostohám
 szép lány voltam úgy megholtam
 szép ruhát még sose hordtam
 virág vagyok holtan is
 álmodom a porban is
 ítéletet álmodom
 majd rázkodom s ruházodom







3.2. Pusztai Sándor *Tanács* című versének eredeti vehikuluma szolgált a gyakorlat alapjául (lásd itt **t2**). Ennek a vehikulumnak az alapján két tanuló a következő képversvehikulumokat hozta létre (lásd **t2/1** és **t2/2**).

t/2

TANÁCS

szaladgálunk szavaktól szavakig
napoktól napokig
egy életen át

valami illatot kéne összeszedni
mint a méhek
szavaink
szíveink
tetteink virágporát

mielőtt lehullnának
óráim
szirmai

mielőtt lemegy a nap
mielőtt megjön az éj

4. Igen tanulságos összevetni ezeket a vehikulumokat a fent említett művekben bemutatottakkal.

A CREATIVE-PRODUCTIVE APPROACH TO CALLIGRAMMES

ÉVA ALMÁSI

The creative-productive exercises, illustrating a corresponding approach to calligrammes, were done by pupils of the Pécs Art School.

PÉLDA EGY ILLUSZTRÁLT SZÖVEG KREATÍV-PRODUKTÍV MEGKÖZELÍTÉSÉRE

BENKES ZSUZSA

0. Bevezetés

A magyar nyelv tanulása színvonalának emelése érdekében a Művelődési és Oktatási Minisztérium minden tanévben meghirdeti az általános iskolai (13—14 éves korú) tanulók „Nyelvünkben élünk” magyar nyelvi kommunikációs tanulmányi versenyt.

A versenykiírásnak megfelelően a többfordulós vetélkedő feladatait a versenybizottságoknak (a) az írásbeli és szóbeli szövegértés és szövegalkotás, (b) a kommunikációs helyzetgyakorlatok, (c) a műveletek a nyelvvel, valamint (d) a népismeret témaköréből kell összeállítaniuk.

Az 1993/94. évi „Nyelvünkben élünk” magyar nyelvi kommunikációs verseny országos döntőjén az írásbeli és szóbeli feladatok között első alkalommal szerepeltettünk több (az alábbiakban *-gal jelölt), a szemiotikai textológiára mint elméleti keretre épülő, kreatív-produktív szövegelemzési és szövegalkotási gyakorlatot.¹

A versenyzőknek (maguk választotta tetszőleges sorrendben) az alábbi csoportokba sorolható, kilenc írásbeli feladatot kellett megoldaniuk:

- a nyelvi elemzés körébe tartozókat a szó és a mondat szintjén;
- szövegelemzést kívánót, megtoldva az illusztráció és szöveg kapcsolatára vonatkozó feladattal*;
- szövegalkotási feladatokat* és végül
- játékos formában ugyan, de verstani ismereteiket mozgósító, minta utáni önálló ‘versírói’ feladatot*.

A kreatív-produktív szövegelemzési és szövegalkotási versenyfeladatok összeállításakor az alábbi szövegtani, illetőleg pedagógiai kérdéseket tartottuk szem előtt:

- a szemiotikai textológia olyan szövegtani koncepció, amely a szöveget ‘jelölő—jelölt’ viszonynak tekinti, és nemcsak irodalmi (vers és próza), hanem tetszőleges szövegek elemzéséhez is elméleti keretet kíván nyújtani, szövegen itt az úgynevezett multimediális (a nyelvi összetevő mellett más — képi illusztratív, zenei stb. — összetevőket is tartalmazó) szövegeket értve;²
- a szöveg mint jelkomplexus szemiotikai összetevőikhez készíthetők olyan kreatív-produktív gyakorlatok,³ amelyek alkalmasak arra, hogy képet kapjunk a gyakorlatot megoldó tanulók szövegértési, szövegalkotási ismereteiről, képességeiről függetlenül attól, hogy milyen tanítási program, tanterv szerint tanulnak.

1. Egy illusztrált szöveg kreatív-produktív megközelítése

A *kreatív-produktív szöveg megközelítést* érvényesítő feladatok közül itt egyrészt egy olyan összetett *írásbeli* feladatot, másrészt egy olyan *szóbeli* feladatot mutatunk be, amelyek például szolgálhatnak arra: hogyan terjeszthető ki a szövegelemzést, illetve a szövegalkotást előkészítő kreatív-produktív megközelítési mód *multimediális* (a nyelvi összetevő mellett más: zenei, képi illusztratív stb.) összetevőket is tartalmazó *kommunikációk* megközelítésére.

A feladatok bemutatását követően röviden szólunk azok eredményeiről. Az írásbeli feladatokra vonatkozóan ezeket az eredményeket néhány versenyző megoldásának szó szerinti közlésével is szemléltetjük.

1.1. Írásbeli feladatok

Az írásbeli feladatok egy része Collodi: *Pinokkió kalandjai* (Fordította és átdolgozta Rónay György. Szecskó Tamás rajzaival. Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, Budapest, 1967.) című művére mint a versenyző korosztály ajánlott olvasmányai egyikére épült. (Erről a könyvről és szerte a világban a hozzá készült illusztrációkról a verseny ideje alatt a résztvevők érdekes — szóbeli feladataik megoldásához segítséget nyújtó — előadást hallhattak PETŐFI S. JÁNOS professzor úrtól, az országos zsűri elnökétől.)

Az itt bemutatott — az idézett mű 6. fejezetéhez készített — kreatív-produktív gyakorlat két részből áll.

Az *első rész* — a szövegelemzést előkészítő úgynevezett *szövegfelépítés-alakító* (anticipatorikus) *gyakorlattípus*ba sorolható — a) feladata megoldásaival (a gyakorlat céljára átrendezett 6. fejezet 'helyreállítás'-ra tett kísérleteikkel) a versenyzők lényegében arra keresték a választ, hogy egy adott világdarab hányféleképpen jeleníthető meg egy szövegben akkor is, ha csupán a bekezdések globális sorrendjét változtatják meg.

A *b)* feladat akár kreatív-produktív *szövegalkotási gyakorlatnak* is tekinthető. Az indoklásokból ugyanis arról alkothatunk képet: milyen nyelvi és nem nyelvi természetű ismereteiket képesek mozgósítani a versenyzők az 'átalakított' szöveg bekezdéssorrendjének helyreállításakor.

A *második rész* feladatai a szöveg és az illusztráció közötti kapcsolat feltárására irányultak. Megjegyezzük, hogy a feladathoz választott illusztrációk (illetve a 2. számú illusztrációrészlet) ugyancsak az idézett műből valók.

A két részből álló gyakorlat eredményeinek bemutatását és rövid elemzését megelőzően lássuk itt elsőként Collodi: *Pinokkió kalandjai* könyvéből a 6. fejezet — a szemiotikai textológia terminológiájával élve — eredeti *vehikulumát* (lásd az 1. számú mellékletet), majd azt az összetett versenyfeladatot (lásd a 2. számú mellékletet), amelyet a tanulók kézhez kaptak.

Az *első rész a)–b)* feladataival kapcsolatban megjegyezzük, hogy a gyakorlat céljára átrendezett szöveggel a versenyzők — ha ennek szükségét érezték — úgy is dolgozhattak, hogy a betű- és számjelekkel ellátott bekezdéseket előbb 'csikokra' vágva rendezhették el az általuk elfogadhatónak tartott sorrendbe, s ezt követően tüntethették fel megoldásukat a feladatlap megfelelő helyére beírt betű- és számjelekkel.

A versenyfeladatokat 80 (13–14 éves korú) tanuló oldotta meg.

Az *első* rész feladatainak megoldásaival kapcsolatban a következőket jegyezzük meg.

Az *a)* feladat eredményei azt mutatják, hogy

- kis kivétellel a versenyzők többsége 'átalált' a szöveg eredeti **(TNPKVCLESFRB)** bekezdéssorrendjére;
- az a néhány versenyző, aki más sorrendet tartott elfogadhatónak, általában azokat a bekezdéseket cserélte fel, vagy nem tudta 'elhelyezni', amelyekben a többi bekezdéssel — mint ez az indoklásokból kiderül — sem tartalmi, sem nyelvi természetű kapcsolódást felfedezni nem tudott.

Az eredmények szemléltetésére elsősorban azoknak a versenyzőknek a megoldásai-ból válogattunk, akik a feladatot jól értelmezték, és ehhez a jó értelmezéshez kerestek megfelelő válaszokat. (A tanulói indoklásokban a nyelvi természetű ismeretek alkalmazását sejtető részeket dőlt betűkkel emeltük ki. Az egyes megoldások előtti, zárójelbe tett számok az egyes versenyzőket jelölik.)

(1) a) TNPKVCLESFRB

b) „A T-ből megismerjük az időjárást, a rossz időt, ami bevezetésnek hat. Az N-ből Pinokkiót, a szereplőt és helyzetét, a P-ből a falut. PKVCLE, itt elmondja a történetet. Majd egy hasonlattal kezdve leírja, hogyan ér haza, és alszik el: SFR. Végül egy hangot hall, Dzsepettót, B. Az R-nek a B, az L-nek az E stb. a következménye.”

(2) a) TNPKVCLESFRB

b) „A fejezet a vihar leírásával indul, hiszen ez az alapja, ez indítja el a cselekményt. Ezután megtaláltam azt a darabkát, hogy mi lett a vihar következménye: Pinokkió nagyon félt, éhes is volt, elment otthonról a faluba. Ezután következik a falu leírása, hiszen Pinokkió első pillanatban csak azt látta, hogy a falu milyen kihalt, sehol semmi nyoma az életnek. Értelmileg is ide kapcsolódik ez a rész, hiszen az »*ott*« *szócska ide illeszti be*. Ezt követi, hogy a kihalt falu milyen érzéseket vált ki Pinokkióból: elkezdi rángatni egy ház csengőjét. Innen már tudni lehet a fejezet további részét. Az éjjeli zavarásnak a lakó nem örül, kitalálja, hogy leckéztesse meg a fiút, hideg vizet zúdít rá. A fiú ázott verébként megy haza, elalszik, s ekkor érkezik Dzsepettó.”

(3) a) TNPKVCLESFRB

b) „Mivel a szövegben az egymást követő mondatoknak valami módon össze kell kapcsolódnuk, kell bennük lenni legalább egy-két szónak, amivel össze lehet kötni őket egymással. Ha ez a híd megvan, már értelmes szöveget kaptunk. Pinokkió történetében szerintem azért következnek a mondatok ilyen sorrendben, mert lehet bennük találni olyan szavakat, amelyek tartalmilag összkötik egymást.”

(4) a) TNPKVCLESFRB

b) „Úgy próbáltam sorrendbe tenni, hogy minden mondatban legyen valami, ami utal a következőre. Először a körülményekkel kellett megismernedünk, azután a főszereplő érzéseivel, mert ezek miatt történt minden úgy, ahogy olvashattuk.”

(5) a) TNPKVCLESFRB

b) „Az első betűvel jelölt rész a körülményeket és az időt mutatja be. Ez a történet elejére kívánczik. A második betűvel jelölt azért következik ez után, mert az elején

lévő utalást Pinokkió félelmére jól kapcsolhatjuk a rossz időhöz. A P első mondata így kezdődik: »*Ott azonban...*« Ez is kapcsolható az előző rész végéhez, a faluba érkezéshez. A KVCLE az önmagával való balszerencsét meséli el időrendi sorrendben. Az S a hazatérést mutatja be, s »*ázott ürge*« kifejezése miatt egyértelműen kapcsolódik a »*nyakonöntéshez*«. Az FR az elalvás és az ébredés. Az F a lábra való utalás miatt kapcsolódik az S-hez. A B pedig voltaképpen az R befejezése: »... egy hang.« »Az öreg Dzsepettó hangja.«»

(6) a) **TNPKVCLESFRB**

b) „Mindenképpen azt tartottam elsőnek, hogy: »Téli éjszaka volt« hiszen a történetek általában úgy indulnak, hogy bemutatják a körülményt, amiről majd a szöveg szól. Ebből következett a második rész, amelyben megjelent a főhős, de az ő lelkiállapota mindenképpen kapcsolódott az indításhoz. Ezután Pinokkió lépésről lépésre megcselekedte a leírtakat. Tulajdonképpen egymásra épültek az egyes részek, minden talál-tam valami utalást, ami rámutatott a következőre, továbbvitte az eseményeket.”

Az összetett gyakorlat első részének legalább ilyen mértékű bemutatását azért tartottuk szükségesnek, mert a második rész — ténylegesen egy illusztrált szöveg kreatív-produktív megközelítésére irányuló — feladatainak [a) és b)] helyes megoldása feltételezte az előző feladatok alapjául szolgáló szöveg alapos ismeretét, de legalább többszöri, figyelmes olvasását.

A második rész feladatainak megoldásával kapcsolatban — hangsúlyozva, hogy a multimédiális kommunikátumok megközelítésére szolgáló kreatív-produktív gyakorlatok közül az itt bemutatottat kezdeti próbálkozásnak tartjuk — a következőket jegyezzük meg.

- Az 1., illetve a 3. illusztrációt választó versenyzők b) feladatra adott válaszai egyértelműen arra engednek következtetni, hogy választásukat — ha érezhetően a szövegből próbáltak is kiindulni — elsősorban Pinokkió iránti érzelmeik befolyásolták (például: „Az 1. képet választom. Szerintem nagyon megindító, ha valakinek nincs mit ennie. Iszonyúan rossz érzés lehet (...) arra várni, hátha valaki megszán egy kis étellel (...) én szívesen segítenék az ilyen embereken, ha módom lenne rá”), és figyelmen kívül hagyták a szövegnek azokat a részeit (például: „(...) még egy árva kutya se kószált (...); „Sapkája ugyan még nem volt...”), amelyek rávezették őket a helyes választásra; szinte hasonló a helyzet, ha inkább a rajzokból indultak ki, azt a rajzot választották, amelyiken felfedezni vélték Pinokkió általuk elképzelt testi-lelki állapotát (például: „Az 1. képen olyan elesett, nem olyan, mint egy gonosztevő”).
- Igen változatosak a 2. illusztrációt választó versenyzők indoklásai is: sokan közülük elsősorban a szöveg megfelelő utalásai szerint választanak (pl.: (2), (6), (14)); többen ezt kiegészítik Pinokkió testi-lelki állapotának leírásával (pl.: (1), (3), (4), (9), (11)); néhányan választásukat a szövegből vett idézetekkel, idézet jellegű kifejezésekkel támasztják alá (pl.: (10), (15)); az indoklásokban itt is előfordul a Pinokkió iránti rokonszenvből (pl.: (7), (12)), valamint az illusztrációból való kiindulás mint a választás meghatározója (pl.: (5), (8), (13)) stb.
- Az indoklásokból arról is képet kaphattunk, kik voltak azok a versenyzők, akik a teljes művet olvasták, mint ahogy arról is, hogy a ‘nem olvasás’ a megfelelő-

nek tartott illusztráció megválasztását nem befolyásolta. Ez minden bizonnyal azzal is magyarázható, hogy az idézett mű egyes fejezetei szinte önmagukban is megálló történetekként is olvashatók.

A fentiek szemléltetésére lássunk itt most egy válogatást a 2. illusztrációt választó versenyzők indoklásaiból. (Megjegyezzük, hogy a hivatkozás megkönnyítésére a versenyzőket itt is zárójelbe tett sorszámokkal jelöltük, következésképpen az előző feladat megoldásaival megegyező sorszámok nem jelentik azt, hogy mindkét megoldás ugyanazon versenyzőtől származik.)

(1) a) 2.

b) „A szövegből kiderül, hogy Pinokkiónak nincs sapkája, ezért az 1. már eleve nem lehet. A 3. azért nem, mert amikor befutott a faluba, egy teremtett lélekkel sem találkozott. A 2. kép viszont kifejezi Pinokkió megviseltségét, magányát, éhességét azon kívül, hogy csak ez jó a szöveghez.”

(2) a) 2.

b) „Itt Pinokkió a ház ablaka alatt áll, s a ráöntött víz csöpög le róla. Kizárásos alapon lehetett gondolkodni, az 1. azért nem helyes, mert bár Pinokkió könyörög, de kalap van a fején, és a szöveg szerint neki nem volt sapkája. A 3. sem jó, mert a város, ahová ment, kihalt volt, sehol semmi nyoma nem volt az életnek.”

(3) a) 2.

b) „Azért választottam ezt, mert Pinokkió itt látszik olyan elesettnek, mint ahogy az a szövegben megjelenik. Éhes, és felülről a víz is csurog rá. Tényleg sajnálni való.”

(4) a) 2.

b) „Kizárásos alapon választottam: az 1. nem lehet, mert Pinokkión nem volt sapka (E: »Sapkája ugyan nem volt...«) A 3. sem lehetett, mert a szövegből kiderül, az utca kihalt volt. A 2. képen látszik, hogy Pinokkió éhes és fázik.”

1.2. Szóbeli feladat

A szóban forgó országos döntő egyik — egyéni — szóbeli feladata ugyancsak Pinokkió történetéhez kapcsolódott (lásd a 3. számú mellékletet).

A feladatot így fogalmaztuk meg.

A kézhez kapott lapon **A-B-C-D** betűkkel jelölt, négy illusztrációt találsz. Ezek az illusztrációk Pinokkió történetének egy idegen nyelvű kiadásához készültek. A négy illusztráció közül *három* a könyv egyik, *egy* pedig egy *másik* fejezetéhez készült.

a) Válaszd ki azt a három illusztrációt, amelyik véleményed szerint egy fejezethez készült! (Más szóval ez azt jelenti, hogy el kell döntened, melyik betűjelű illusztráció készült egy másik fejezethez.)

b) Indokold szóban a döntésedet!

A fenti feladattal kapcsolatban a következőket jegyezzük meg:

— A megoldás azoknak a versenyzőknek sem okozhatott gondot, akik Pinokkió történetét nem olvasták, mert — mint arra már utaltunk — ezek az illusztrációk

- (ha más összefüggésben is) szerepeltek a szóbeli versenyt előkészítő előadásban;
- minthogy ennek a feladatnak az értékelésekor a hangsúlyt a szóbeli indoklások nyelvi megformáltságára helyeztük, különösebb hátrányt azok a versenyzők sem szenvedtek, akik nem a valójában összetartozó három illusztrációt választották, de választásukat indokolni tudták;
 - a feladat összetettsége itt abban állt, hogy egyrészt képet kaphattunk arról, hogyan látják a versenyzők a szöveg és kép kapcsolatát, másrészt arról is, hogyan tudják hasznosítani, és megfelelő nyelvi formába önteni az illusztrációkkal kapcsolatos, korábban elhangzott információkat.

Tekintettel arra, hogy a feladatukat már megoldott versenyzők egymást meghallgathatták, a szóbeli feladatokat nem rögzítettük. A valamennyi indoklásból levont tapasztalatok azt mutatják, hogy:

- az összetartozó illusztrációk helyes (D-A-C) megválasztása a versenyzők felének sikerült;
- az indoklások — a jó vagy helytelen választástól függetlenül — igen különbözőek voltak: a versenyzők egy részének szóbeli indoklása mindössze a választott három betűjel közléséből, legfeljebb az „azért, mert így logikus” megjegyzés hozzáfűzéséből állt (amely általános megjegyzést mint indoklást nem fogadtunk el); más részük (noha azt a feladatban nem kértük) helyes vagy helytelen választását rögtönzött történetként adta elő; a helyes választás tartalmában, felépíttségében és nyelvi megformáltságában egyaránt elfogadható indoklása csak a versenyzők kisebb részének sikerült.

(Nem célunk itt a verseny pedagógiai tanulságainak levonása, azt azonban elgondolkodtatónak tartjuk, milyen kevéssé képesek egy ilyen szintű verseny résztvevői is gondolataik szóbeli kifejezésére.)

2. Záró megjegyzések

A szövegmegközelítés módjai⁴ közül a kreatív-produktív megközelítés — különösen annak egyik domináns válfaja: *a lexikai verbális elemekből felépülő szövegek elemzését előkészítő megközelítés* — esetében már rendelkezésünkre állnak kipróbált és tipologizált *kreatív-produktív gyakorlatok*.⁵

A *multimediális kommunikátumokra* vonatkozó szövegelemzés- és szövegalkotás-előkészítő gyakorlatok esetében a képversekkel eddig végzett, valamint az itt bemutatott és további gyakorlatok tapasztalatainak elemzése vezethet el komplex gyakorlatok kidolgozásához, illetőleg azok tipologizálásához.

Téli éjszaka volt. Mennydörgött, villámlott, mintha tüzet fogott volna az ég. Süvített a szél, nyögtek, csikorogtak a fák.

Pinokkió rettentően félt, de félelménél is nagyobb volt az éhsége, az éhségnél pedig nincs meggyőzőbb érv; így aztán fogta magát, kilépett az ajtón, útnak eredt, hatalmas ugrásokkal haladt, és lihegve, nyelvét lógatva hamarosan elérte a falut.

Ott azonban sötét és kihalt volt minden. A boltok csukva, a kapuk zárva, az ablakok feketék; még egy árva kutya se kószált az utcán. Sehol semmi nyoma életnek.

Pinokkió kétségbeesésében és éhségében végül is elkezdte rángatni az egyik háznak a kapucsengőjét.

„Majd csak előjön valaki” – gondolta.

Mutatkozott is csakhamar egy hálósipkás kis öreg odafönt az ablakban.

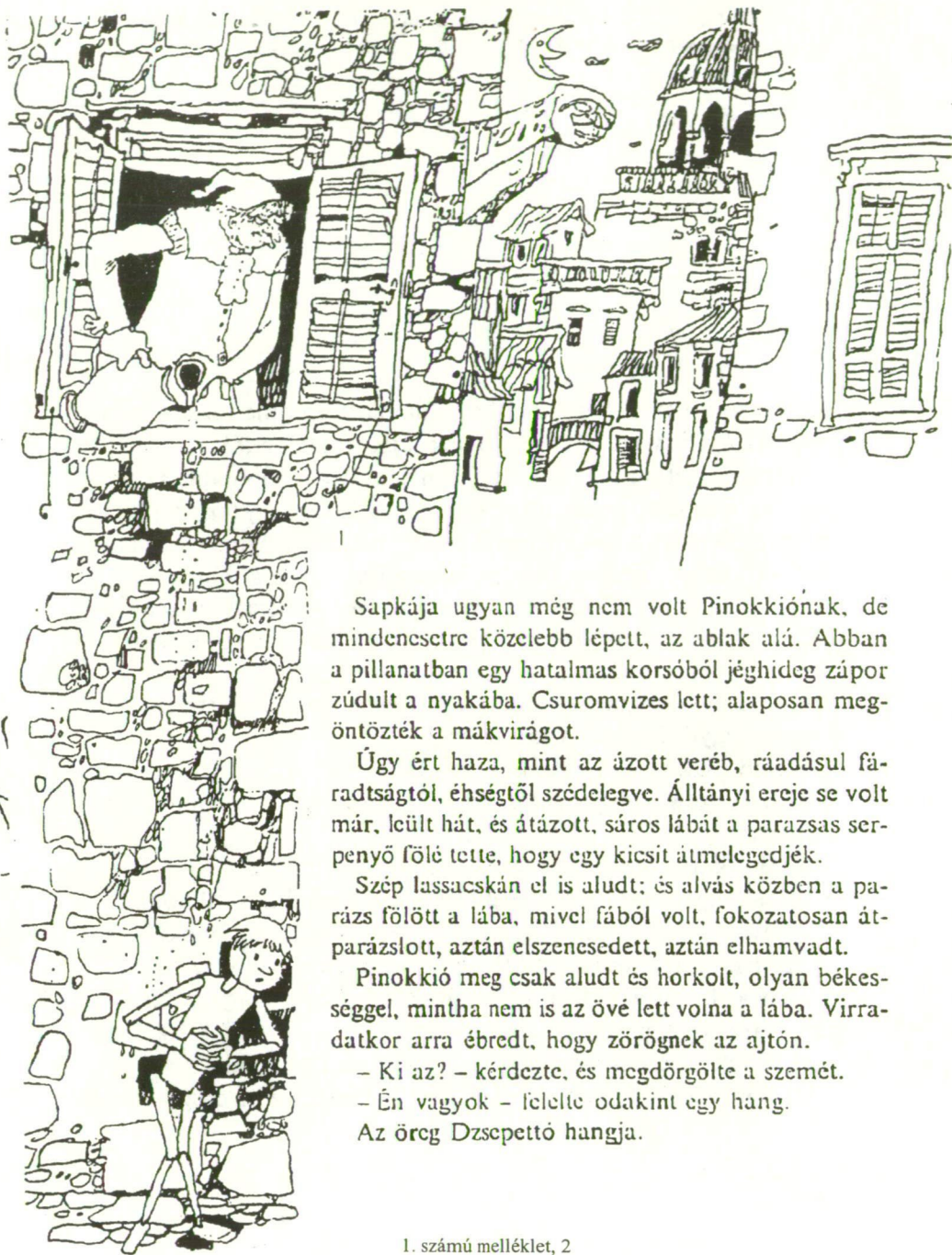
– Mit akarsz ilyen késő éjjel?! – kiáltott le dühösen.

– Csak egy darabka kenyeret – mondta rimánkodva Pinokkió.

– Várj egy pillanatig! – mondta az öreg. Azt hitte, Pinokkió is azok közül a mihaszna lurkók közül való, akik éjente azzal szórakoznak, hogy becsöngetnek a házakba, és megzavarják álmukban a békés polgárokat.

Nem telt bele egy perc sem, újra nyílt fönt az ablak.

– Gyere idebb, és tartsd a sapkádat! – kiabált le az öreg.



Sapkája ugyan még nem volt Pinokkiónak, de mindenesetre közelebb lépett, az ablak alá. Abban a pillanatban egy hatalmas korszóból jéghideg zápor zúdult a nyakába. Csuumvizes lett; alaposan megöntözték a mákvirágot.

Úgy ért haza, mint az ázott veréb, ráadásul fáradtságtól, éhségtől szédelegve. Álltányi ereje se volt már, leült hát, és átázott, sáros lábát a paraszas serpenyő fölé tette, hogy egy kicsit átmelegedjék.

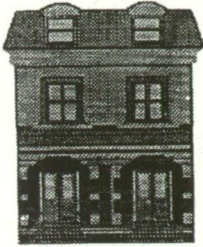
Szép lassacskán el is aludt; és alvás közben a parázs fölött a lába, mivel fából volt, fokozatosan átparázslott, aztán elszenesedett, aztán elhamvadt.

Pinokkió meg csak aludt és horkolt, olyan békeséggel, mintha nem is az övé lett volna a lába. Virradatkor arra ébredt, hogy zörögnek az ajtón.

– Ki az? – kérdezte, és megdörgölte a szemét.

– Én vagyok – felelte odakint egy hang.

Az öreg Dzsepettó hangja.



Pinokkió

A következő oldalon Pinokkió történetéből egy olyan fejezetet olvashatsz, amelynek bekezdéseit összekevertük. A bekezdéseket betűkkel jelöltük.

a) Rendezd át a bekezdések sorrendjét úgy, hogy egy számodra elfogadható szöveget kapj!

Írd a megfelelőnek tartott bekezdések betűjelét az alábbi táblázatba!

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

b) Indokold meg néhány mondattal az általad megfelelőnek tartott bekezdéssorrendet!

B	Az öreg Dzsepettő hangja.
C	Mutatkozott is csakhamar egy hálósipkás kis öreg odafönt az ablakban. - Mit akarsz ilyen késő éjjel?! - kiáltott le dühösen. - Csak egy darabka kenyeret - mondta rimánkodva Pinokkió. - Várj egy pillanatig! - mondta az öreg. Azt hitte, Pinokkió is azok közül a mihaszna lurkók közül való, akik éjente azzal szórakoznak, hogy becsöngetnek a házakba, és megzavarják álmukban a békés polgárokat.
E	Sapkája ugyan még nem volt Pinokkiónak, de mindenesetre közelebb lépett, az ablak alá. Abban a pillanatban egy hatalmas korszóbból jéghideg zápor zúdult a nyakába. Csuromvizes lett; alaposan megöntözték a mákvirágot.
F	Szép lassacskán el is aludt; és alvás közben a parázs fölött a lába, mivel fából volt, fokozatosan átparázslott, aztán elszenesedett, aztán elhamvadt.
K	Pinokkió kétségbeesésében és éhségében végül is elkezdte rángatni az egyik háznak a kapucsengőjét.
L	Nem telt bele egy perc sem, újra nyílt fönt az ablak. - Gyere idebb, és tartsd a sapkádát! - kiabált le az öreg.
N	Pinokkió retentően félt, de félelménél is nagyobb volt az éhsége, az éhségnél pedig nincs meggyőzőbb érv; így aztán fogta magát, kilépett az ajtón útnak eredt, hatalmas ugrásokkal haladt, és lihegve, nyelvét lógatva hamarosan elérte a falut.
P	Ott azonban sötét és kihalt volt minden. A boltok csukva, a kapuk zárva, az ablakok feketék; még egy árva kutya se kószált az utcán. Sehol semmi nyoma életnek.
R	Pinokkió meg csak aludt és horkolt, olyan békességgel, mintha nem is az övé lett volna a lába. Virradatkor arra ébredt, hogy zörögnek az ajtón. - Ki az? - kérdezte, és megdörzsölte a szemét. - Én vagyok - felelte odakint egy hang.
S	Úgy ért haza, mint az ázott veréb, ráadásul fáradtságtól, éhségtől szédelegve. Álltányi ereje se volt már, leült hát, és átázott, sáros lábát a parazsas serpenyő fölé tette, hogy egy kicsit átmelegedjék.
T	Téli éjszaka volt. Mennydörgött, villámlott, mintha tüzet fogott volna az ég. Süvített a szél, nyögtek, csikorogtak a fák.
V	"Majd csak előjön valaki" - gondolta.

"Szöveg és illusztráció"



1.



2.



3.

Képzeld el, hogy az előző feladatban helyreállított fejezet illusztrálására a fenti három rajz közül neked kell egyet választanod!

a) Hányas sorszámu rajzot választod?

„ _____

b) Indokold meg a választásodat!

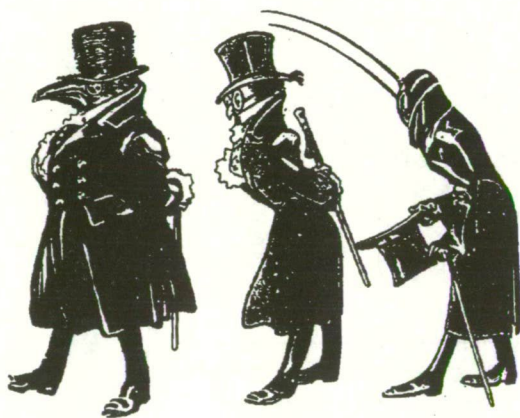
A



B



C



D



3. számú melléklet

Jegyzetek

1. A „Nyelvünkben élünk” magyar nyelvi kommunikációs verseny 1993/94. évi országos fordulója *Írásbeli feladatait* lásd a *Magyartanítás* 1994. 65. száma 1—26. betéti oldalain.
2. Lásd ehhez többek között a *Szemiotikai szövegtan 1—6.* (JGYTF Kiadó, Szeged) számaiban PETŐFI S. János vonatkozó írásait, valamint ugyanott a témával kapcsolatban közölt bibliográfiákat.
3. Kreatív-produktív szövegmegközelítés céljára átrendezett próza- és versszövegekkel végezhető — különböző életkorú tanulók körében kipróbált — gyakorlatok részletes bemutatása, elemzése a PETŐFI—BENKES: *Elkallódni megkerülni. Versek kreatív megközelítése szövegtani keretben* (OTTÉV, 1992.), a BENKES—PETŐFI: *A vers és próza kreatív-produktív megközelítéséhez. Alapfeladat-típusok* (OKSZI, 1993.), a PETŐFI—BÁCSI—BENKES—VASS szerzőközösség által írt *Szövegtan és verselemzés* (PSZM Projekt, 1993.), valamint az 1994 szeptemberében, a TREZOR Kiadónál megjelent PETŐFI—BÁCSI—BÉKESI—BENKES—VASS szerzőközösség által írt *Szövegtan és prózaelemzés* című könyvekben olvashatók, és ilyen jellegű gyakorlattípusokat is tartalmaz az a „Tájékoztató” sorozat, amelyet *Az (újra)alkotó képzelet nyomában* címmel közöl a *Magyartanítás* folyóirat az 1993. 2—5. és 1994. 1. számaiban.
4. Szövegmegközelítési módok: a) analitikus-kreatív, b) szintetikus-kreatív, c) az előzőeket előkészítő kreatív-produktív megközelítés. A kreatív-produktív megközelítés domináns válfajai: a) szövegelemzést előkészítő kreatív-produktív, valamint b) szövegalkotást előkészítő kreatív-produktív megközelítés.
5. Lásd ehhez: Jegyzetek 3.

A CREATIVE-PRODUCTIVE APPROACH TO AN ILLUSTRATED TEXT

ZSUZSA BENKES

This paper represents an example on how the creative-productive approach — elaborated in the framework of the semiotic textology — can be applied to illustrated texts.

The exercises (based on the 6th chapter of the „Adventures of Pinocchio” written by C. COLLODI) have been done by 13—14 years old pupils, who took part on an inter-school competition.

UTAM A SZEMIOTIKAI SZÖVEGTANHOZ

12. 1988—1989. A multimediális irányultság kezdeti időszaka
13. 1990—1991. A szemiotikai textológia koncepciójának végleges kialakítása felé

PETŐFI S. JÁNOS

1988—89. több szempontból is új fordulatot jelent életemben és tudományos tevékenységemben: (a) ezekben az években fordult érdeklődésem (mondhatnám: *szükségképpen*) a multimediális, de dominánsan verbális szövegek felé, (b) megváltam a Bielefeldi Egyetemtől, ahol 1972-től a szemantika tanára voltam, és a Maceratai Egyetemen (Olaszország) a nyelvfilozófia tanáraként kezdtem folytatni oktatói és kutatói tevékenységemet, és végül — de valóban nem utolsósorban — (c) megkezdődött a magyarországi kutatókontextusba való 'reintegrációm', aminek egyik — nem jelentéktelen — következményeként húsz évi kényszerszünet után újra megindult hazai publikációs tevékenységem. Ezek a tények együttesen járultak hozzá ahhoz, hogy 1990—91-ben szemiotikai textológiai koncepcióm végleges — a szövegek mint jelkomplexusok valamennyi releváns összetevőjét figyelembe venni tudó — formáját létrehozhasam, ami természetesen még nem jelenti magának a szemiotikai textológiának mint szövegelméletnek a végleges kidolgozását.

A húsz évi kényszerszünet által létrejött kommunikációs vákuum minél gyorsabb áthidalásának az igénye (és a *Szemiotikai szövegtan* jelen számának a fentiekben említett fordulat egyik aspektusával való 'egybehangzó tematikája') érlelte meg bennem azt az elhatározást, hogy *Visszatekintésem* részleteinek 1991-ben megkezdett publikálását (lásd PETŐFI: 1991. H/u1 és 1993. H/u2) ne (vagy ne csak) kronologikus sorrendben folytassam, hanem felhasználva az említett fordulat 'periodizáló' szerepét, ez alkalommal a közvetlen közelmúlttal foglalkozzam. (Az áthidaláshoz egyébként lásd PETŐFI: 1994-et is.)

Ami a kronológiát illeti, tudományos tevékenységem kezdeti időszakának tárgyalását (amely időszak számomra a kezdetektől a bielefeldi tevékenység megkezdéséig tartó periódust jelenti) két további Visszatekintésrészlettel kívánom a közeljövőben lezárni. — Ebbe a periódusba esik többek között a Konstanzi Szövegnyelvészeti Kutatócsoport tevékenységének az első szakasza is, amire a szövegnyelvészettel foglalkozó történeti jellegű hazai írásokban is többször történik utalás.

Itt is szeretném hangsúlyozni, hogy mivel ennek a Visszatekintésnek vezérfonalát az egyes periódusokban publikált művek megjelenési időpontjának egymásutánja képezi, itt elsősorban az egyes művek rövid kommentálásáról van szó, és nem egy koncepció kialakulásának szigorú értelemben vett 'fejlődéstörténeti' bemutatásáról. Egy ilyen fejlődéstörténet rekonstruálása majd ennek a Visszatekintésnek a felhasználásával végezhető/végzendő el.

Ahogy ezt már Visszatekintésem 3. részében is tettem (megjelenés alatt a *Szemiotikai szövegtan* 8-ban), publikációimat itt is az alábbi — a Visszatekintés valamennyi részének strukturálására szolgáló — általános jellegű rendszer alosztályába sorolom. (A tárgyalt periódus bibliográfiai adatainak alapjául, miként a korábbiakéiban, itt is PETŐFI: 1991. Ha/Ea Bibliográfiája szolgál.) A besorolásnál követett alapelv a következő: (a) a kövéren szedett (zárójelbe nem tett) bibliográfiai utalás előfordulása jelzi azt a helyet, ahol a szóban forgó mű bemutatásra kerül, ami természetesen nem jelenti azt, hogy az így besorolt művek mindegyike 'monotematikus', azaz hogy csak azzal a témával foglalkozik, amelyikhez be lett sorolva (ezekre a helyekre másrészt a gyors tájékozódás megkönnyítése érdekében, magában a bibliográfiában is történik utalás); (b) a kerek zárójelbe tett, kövéren szedett bibliográfiai utalások olyan műveket jeleznek, amelyek más nyelven (vagy más formában) is megjelentek az adott periódusban, aminek következtében ismételt tárgyalásukra nincs szükség; végül (c) a szögletes zárójelbe tett, kövéren szedett bibliográfiai utalások olyan műveket jeleznek, amelyek korábbi publikációknak az adott periódusban való (azonos vagy más nyelvű) újraközlései, aminek következtében tárgyalásukra már korábban sor került. A (b) és (c) pontba tartozó művek más művekkel való kapcsolatait mind a bibliográfiában, mind a kommentárokból keresztutalások jelzik. (Más szóval: a Visszatekintés e részének közlésénél is megtartom a felépítés 3. résztől kezdve alkalmazott alapelveit. Tekintettel azonban arra, hogy a Visszatekintés valamennyi része jelenleg még nem hozzáférhető, itt azokhoz a művekhez is fűzök egy-két tematikai megjegyzést, amelyekkel érdemben a korábbi részekben kell hogy foglalkozzam.)

A: A SZÖVEGTAN TUDOMÁNYELMÉLETE

A0: A szövegtani kutatásról általában

Petőfi: 1988. Ha

A1: A szövegnyelvészet tudományelméletéhez

A2: Az általános (azaz nem csak nyelvészeti értelemben vett) szövegtan tudományelméletéhez

B: MODERN (SZÖVEG)NYELVÉSZET

C: SZÁMÍTÓGÉPES SZÖVEGTAN

Eikmeyer—Kindermann—Petőfi: 1989. Ea

D: LEXIKOLÓGIA—LEXIKOGRAFIA

E: A JELRENDSZEREK ÉS A JELRENDSZEREK HASZNÁLATÁNAK TUDOMÁNYA (I)

E1: Szemiotika

E2: Kommunikációelmélet

F: A (DOMINÁNSAN) VERBÁLIS SZÖVEGEK SZÖVEGTANA

F0: A (dominánsan) verbális szövegek tipológiája

F1: Az elmélet- (a modell)alkotás általános kérdései

Petőfi: °1988.Ib, (°1989.Ha), Hatakeyama—Petőfi—Sözer: [1989.Ga], 1989.Gb, Petőfi: [1989.Eb], Petőfi—Olivi: 1989.Ea

F2: Az elmélet- (a modell)alkotás speciális kérdései

Petőfi: [°1988.Ea], °1988.Ga, Petőfi (ed.): 1988.Ea, [Petőfi—Sözer: 1988.

Ea], Conte—Petőfi—Sözer (eds.): 1989. Ea, Heydrich—Neubauer—
Petőfi—Sözer (eds.): 1989.Ea, Petőfi: 1989.Ea (1989.Ec), 1989.Ed

F3: A verbális szövegek szövegtani interpretációja

F31: műalkotásoké

Petőfi: 1988.Ic (°1988.Id), 1988.Ie, Petőfi—Olivi: 1988.Ga

F32: nem műalkotásoké

F4: A multimediális, de dominánsan verbális szövegek szövegtani interpretációja

F41: műalkotásoké

Petőfi: 1989.Ia

F42: nem műalkotásoké

F5: Fordításelmélet—Fordításkritika

Petőfi: 1988.Ia/Hb

G: A NYELVEK NEM KÖZVETLEN ÉRTELMI HASZNÁLATA

G1: A nyelvek figuratív használata

Petőfi—Olivi (eds.): 1988.Ga

G2: Közvetett jelentés(ek) létrehozására irányuló szövegtani interpretáció

[Petőfi: 1989.Ga]

X: BIOBIBLIOGRÁFIAI VISSZATEKINTÉS

A0: *Petőfi: 1988.Ha*-val, „A szöveg mint interdiszciplináris kutatási objektum (A szövegtan mai állásáról)” című írással kezdődött tanulmányaim magyarországi rendszeres újr megjelenésének időszaka. Ebben az írásban mindenekelőtt a szövegtan központi kérdéseivel foglalkozom, egyrészt a szöveg mint jelkomplexus jelösszetevői, másrészt a kommunikációs helyzet alkotótényezői köré csoportosítva azokat. (A szemléltetés céljára használt jel- és kommunikációs helyzet-modell felépítése azonban ebben az írásban még kismértékben eltér e modellek jelenlegi felépítésétől. — A különféle modelleken az idők folyamán végrehajtott változtatásokkal majd a fejlődéstörténeti rekonstrukció keretében kívánok foglalkozni.) A központi kérdések tárgyalása után a szövegtani kutatás főbb interdiszciplináris aspektusait vázolom, majd az írást egy rövid bibliográfiai tájékoztatóval zárom.

C: *Eikmeyer—Kindermann—Petőfi: 1989.Ea* először a szemiotikai textológia koncepcióját (pontosabban annak utolsó előtti variánsát) vázolja, majd erre a koncepcióra való hivatkozással arról ad ‘panoramikus’ (és természetesen bibliográfiai) áttekintést, hogy a szövegek mint jelkomplexusok mely összetevőjével kapcsolatban milyen modelleket nyújt (nyújtott a tanulmány megírása időpontjáig) a számítógépes feldolgozással kapcsolatos kutatás.

F1: *Petőfi: 1988.Ib* annak a műnek az olasz változata, amely figyelemmel végérvényesen a ‘multimediális, de dominánsan verbális kommunikátumok’ felé fordította. (Itt előzményként csupán arra szeretnék utalni, hogy a multimedialitás figyelembevételének a gondolata már az 1969-ben megjelent „Az összehasonlító strukturális elemzésről (Vázlat)” című írásomban [*Ethnographia* LXXX. 349—354] megtalálható.) Az itt szóban forgó mű egy angol nyelvű Nyelvészeti Enciklopédia számára készült, és annak egyik fejezeteként is jelent meg 1990-ben (lásd PETŐFI: 1990.Ea). Amikor megírására a felkérést megkaptam, azon kezdtem rögtön gondolkodni, mi módon érhetem el azt, hogy az angolszász ‘ízlés’ ne utasítsa el egyáltalán nem angolszász jellegű koncepcióm egyáltalán nem angolszász stílusú bemutatását. Potenciális mentőangyalként *Alice* kínálkozott,

akire (amire) a nyelvészek különben is előszeretettel és gyakran hivatkoznak. A Csodaországban alakját gyakran változtató *Alice* azonban azzal egyidejűleg, hogy a mentőangyal szerepét kitűnően betöltötte, azzal a 'belátással' is megajándékozott, hogy egy szemiotikai szövegtan 'optimális tárgya'-ként a 'multimediális, de dominánsan verbális kommunikátum'-ot célszerű választani!

Ez a lexikonfejezet a következő részekre tagolódik: 1. Mi a szöveg?, 2. A szöveggonstrukció elemei (vehikulum, formáció, sensus, relatum), 3. Szöveggfeldolgozás (szöveginterpretáció) — szövegtani kutatás, 4. A szöveg mint sokoldalú kutatási objektum, 5. Kommentált bibliográfia. Mind felépítésében, mind tartalmában koncepcióm kidolgozásának az utolsó előtti előtti fázisát szemlélteti. Felépítésében annyiban az utolsó előtti előtti, hogy a szemantikai felépítéssel (a sensussal) kapcsolatban különbséget tesz ugyan kétfajta organizáció között, ha ez a megkülönböztetés nem is azonos a jelenleg alkalmazott megkülönböztetéssel, a formális felépítéssel (a formációval) kapcsolatban azonban még nem tárgyalja a kétfajta megközelítés szükségességét. Tartalmában pedig annyiban, hogy már hangsúlyozza a verbális és nem verbális elemek egymással egybehangzó figyelembevételének szükségességét és ezt — mind a szövegfogalom értelmezésénél, mind a szöveggonstrukció elemeinek tárgyalásánál — példákkal is megvilágítja (ami az *Alice*-könyvek példatárként való alkalmazásánál nemcsak nyilvánvaló, hanem szükségszerű is!), de ebből még nem von le valamennyi — a szövegtan felépítését meghatározó — következtetést.

Ez a mű többek között azért is jelent meg először olasz nyelven, hogy olasz tanítványaimnak azonnal rendelkezésére állhasson egy, a globális tájékozódás célját szolgáló szöveg. Azonban nemcsak a könyveknek van meg a maguk sorsa, hanem néha tanulmányoknak is: e tanulmány recipiálásának egyik következményeként jött létre egy interdiszciplináris és internacionális *Alice*-konferencia terve, ami 1990-ben valóban megrendezésre is került Urbinóban. (E konferencia 'aktáiról' a *Szemiotikai szövegtan* jelen kötetének recenzió részében talál rövid ismertetést az olvasó.) E lexikonfejezet azután magyar nyelven is megjelent, méghozzá kétszer is, lásd *Petőfi: 1989.Ha* és *Petőfi: 1990.Ha*.

Hatakeyama—Petőfi—Sözer: [1989.Ga] textológiai koncepcióm szempontjából szintén jelentős, de más természetű és korábban keletkezett mű, 1984-ben jelent meg először (francia nyelven). Ebben tettünk először kísérletet a szövegösszefüggőség aspektusainak mélyrehatóbb elemzésére és az azzal kapcsolatos terminusok általunk célszerűnek tartott használatának a vizsgálatára. A M.-E. CONTE által szerkesztett kötetbe azért nyert felvételt, mert ez a kötet számos, a szóban forgó tanulmányra vonatkozó kritikai állásfoglalást tartalmaz. Az úgyszintén ebben a kötetben megjelent *Hatakeyama—Petőfi—Sözer: 1989.Gb* az említett kritikai állásfoglalásokra adott válaszainkat tartalmazza. (A tanulmány létrejöttével és publikálásával kapcsolatban nem elhanyagolható az a tény sem, hogy ebben a tanulmányban egy japán, egy magyar és egy török anyanyelvű szerző kísérelt meg közösen általános jellegű szövegtani gondolatokat francia, angol és német nyelven megfogalmazni.)

Petőfi: [1989.Eb] egy először (1986-ban) szintén francia nyelven megjelent tanulmány, amely az előzőekben említett két tanulmányhoz hasonlóan a szövegösszefüggőség kérdéseivel foglalkozik, bár a *Hatakeyama—Petőfi—Sözer: [1989.Ga]*-étől kismértékben eltérő módon. (Az eltérés azonban inkább terminológiai, mint tartalmi jellegű.)

Petőfi—Olivi: 1989.Ea az irodalmi művek szemiotikai textológiai megközelítésének általános kérdéseivel foglalkozik. Tárgyalja a szemiotikai szövegelmélet alapfogalmait és felépítését (részletesen, de még egy, a *Petőfi: 1988.Ib*-t megelőző fázist képviselve), majd Salvatore Quasimodo „Ed è subito sera” című négysorosának és *A kis herceg* XIX. fejezetének az elemzése kapcsán mutatja meg e textológiai koncepció irodalmi művek interpretációjával kapcsolatos alkalmazhatóságát.

F2: *Petőfi: [°1988.Ea]* egy 1984-ben német nyelven megjelent tanulmány angol változata, amely a címében foglalt ‘terminusok’ használatával, valamint az általuk jelölt egységek struktúrája néhány aspektusával foglalkozik.

Petőfi: °1988.Ga először az interpretációk tipizálásának alapkérdéseit, valamint az explikatív interpretációban központi szerepet játszó tényezőket tárgyalja. Ezek után azokat a tudás-, illetőleg meggyőződésrendszereket elemzi, amelyek e tényezők vizsgálata (és/vagy megalkotása) során felhasználásra kell hogy kerüljenek.

A *Petőfi (ed.): 1988.Ea* kötetben publikált tanulmányok a szövegek nyelvi konstitúciója olyan alapvető aspektusainak vizsgálatával foglalkoznak, mint a következők: diszkurzus és intonáció; mondatláncok összefüggősége; beszédaktus-láncok; topik és fókusz; konnektív relációk, konnektív kifejezések, konnektív struktúrák; igeidők és igeaspektusok mint szövegalkotó elemek, kompozicionális makrostruktúrák; szó-, mondat- és szövegjelentés; metaforák (metaforaelméletek); következtetések (‘interferenciák’) mint kompozícióelemek; kontextusok és kontextusváltozások; dolgok az időben és térben; szövegkonstitúció statikus és dinamikus aspektusai. A kötetet egy szöveg- és diszkurzusdefiníciókat összefoglaló tanulmány, valamint a szövegösszefüggőség vizsgálatával kapcsolatos művek válogatott bibliográfiája zárja.

[*Petőfi—Sözer: 1988. Ea*] először egy spanyolországi egyetemi évkönyyszerű kiadványban jelent meg. A szövegkonstitúcióval kapcsolatos néhány alapkérdéssel (a szöveg mint jel alapösszetevőivel, a különféle interpretációk lehetséges tárgyaival, a szövegösszefüggőség lehetséges hordozóival stb.) foglalkozik, majd „A kis herceg” XXIII. fejezetét elemzi.

1982—83-ban kiterjedt kutatómunkát kezdtünk a szövegösszefüggőség ‘természete’ minél mélyrehatóbb megismerése céljából. E kutatómunka szerves részét képezte ezzel a tematikával foglalkozó konferenciák megrendezésére is. *Conte—Petőfi—Sözer (eds.): 1989.Ea* és *Heydrich—Neubauer—Petőfi—Sözer (eds.): 1989.Ea* két ilyen konferencián elhangzott előadásokat tartalmaz.

A stockholmi Nobel Alapítvány időről időre szimpóziumokat rendez olyan kérdések megvitatására, amelyek egy vagy több tudomány keretében különös fontosságúnak bizonyulnak. A 65. Nobel Szimpózium témája a „lehetséges világok” humán tudományokban, művészetekben és természettudományokban játszott szerepe volt. Ezen a szimpóziumon én voltam a logikai nyelvészettel és szövegtani kérdésekkel foglalkozó szekció vezetője. *Petőfi: 1989.Ea* az ennek a szekciónak a befejezésekképpen elhangzott ‘reflexióim’-at tartalmazza.

Petőfi: (1989.Ec) az előzőekben már tárgyalt *Petőfi: 1988.Ga* angol változata.

Petőfi: 1989.Ed témája azoknak a modelleknek a szerepe, amelyek felhasználásával az olvasók (interpretátorok) egy-egy szöveghez jelentést rendelnek. Az interpretáció-folyamatok típusainak rövid elemzése után a tanulmány e modellek létrehozásának különféle lehetőségeit vizsgálja.

F31: *Petőfi: 1988.Ic* (e mű címének szabad magyar fordítása ez lehetne: „Egy

költőnő szerepében. Egy magyar költő metamorfózisa”), ahogy alcíme is jelzi, Weöres Sándor »Psyché« című művéhez fűz (irodalomtörténeti és intertextuális) interpretatív megjegyzéseket. E tanulmány elsődleges funkciója a szóban forgó műnek egy nem magyar közönség számára való bemutatása volt, éspedig egy 'personificazioni e modelli del femminile' tematikájú interdiszciplináris konferencia keretében. Szövegteni szempontból e tanulmány azt a kérdést érinti, hogy milyen következményekkel (eredményekkel) jár egy-egy mű interpretálása 'háttérinformációk' ismeretének birtokában, illetőleg azok hiányában.

E tanulmány még ugyanabban az évben másodszor is megjelent olasz nyelven, Weöres születése 75. évfordulójára való megemlékezésésképpen [lásd *Petőfi: (°1988.Id.)*]. Annak bizonyítékául, hogy mi minden történhetik az emberrel, ha történetesen Petőfinak hívják, nem érdektelen adalék, hogy ennek a másodközlésnek a lábjegyzetét a 'tájékozott' olasz szedő a következővé formálta: „A magyar költő Petőfi S. J. születésének 75. évfordulója alkalmából közöljük ennek az előadásnak a szövegét.”

Petőfi: 1988.Ie szintén Weöres műveivel foglalkozik. Olyan verseit elemzi, amelyek kombinatorikus formái struktúrával rendelkeznek. Ez a tanulmány 1990-ben magyar nyelven is megjelent (lásd a 13: F31 szekciót).

Petőfi—Olivi: 1988.Ga mindenekelőtt egy intertextualitástipológia létrehozásának makroaspektusaival foglalkozik, különbséget téve a 'tipológiai' és a 'referenciális' intertextualitás különféle megnyilvánulási formái között. Ezután egy úgynevezett 'schöpferische Textinterpretation' (= teremtő szöveginterpretálás) eredményeként létrehozott szövegnek az intertextuális relációit elemzi. Az elemzett szöveg az „Oskar Pastior Francesco Petrarca 33 Gedichte” című — 'párhuzamos' Pastior- és Petrarca-szövegeket tartalmazó — mű egyik darabja. (Oskar Pastior Petrarca-sonettekéből kiindulva, és azoktól több lépcsőben eltávolodva hozta létre a maga szövegeit. Mi egy ilyen 'eltávolodás' struktúráját mutatjuk be a Pastior által rendelkezésünkre bocsátott anyag alapján.)

F41: *Petőfi: 1989.Ia* az első olyan tanulmányom, amelynek központi témája a multimedialitás. Egy, a multimedialis szövegek összetevői és típusai vizsgálatának szentelt fejezet után Bartók „A kékszakállu herceg vára” című operája aspektusait elemzi. A téma verbális és zenei feldolgozásának rövid történeti áttekintése után először az opera verbális és verbo-muzikális összetevője felépítésével foglalkozik, különös hangsúlyt helyezve a különféle szintű ismétlődő visszatérésekre. (Mint hogy a tanulmány olasz olvasókhhoz szól, Appendixe hozza az opera szövegét mind magyar, mind olasz nyelven. Ami ez utóbbit illeti, a rendelkezésre álló olasz fordítást az ismétlődések érzékeltetése érdekében át kellett dolgozni, mert azokat a fordító elhagyta azzal a megokolással, hogy az ilyen természetű művészi szövegekkel kapcsolatos olasz 'elvárások' azokat nem igénylik.) Ezután az opera úgynevezett paraverbális elemeit vizsgálja, amelyek többnyire az olyan 'rendezői utasítás' jellegű szövegrészekben jutnak kifejezésre, mint „csendesén sírva”, „csodálkozva” stb. Végül a nonverbális összetevők elemzésére kerül sor: egyrészt a vár, az ajtók, a termék, a vér, a tárgyak, másrészt a zene valamennyi más összetevővel együtt ható jelentéshordozó szerepére. Ezeknek az elemzéseknek a során természetesen megpróbáltam figyelembe venni a rendelkezésre álló szakirodalom eredményeit, részben átcsoportosítva, részben átértelmezve azokat egy 'multimedialis szövegmodell' igényeinek megfelelően.

F5: A kétnyelvű *Petőfi: 1988.Ia/Hb* egy-két alapvető szövegteni fogalom megvi-

lágítása, valamint a magyar és olasz nyelv néhány jellemző tulajdonságának összehasonlítása után József Attila „Tiszta szívvel” és „Születésnapomra” című versei fordításainak összehasonlító elemzésével foglalkozik. Bár az elsődleges cél az olasz nyelvű fordítások elemzése volt, a tanulmányban utalás történik az *Arion* 9. kötetében található más nyelvű fordításokra is. A központi kérdés a ‘tartalom és forma’-hű fordítások feltételeinek és lehetőségeinek a vizsgálata. Sajnos e tanulmány általam ‘választott’ eredeti címét („A líra logika, de nem tudomány”) a szerkesztő megkérdésezésem nélkül a számomra érthetetlen „Van logika ebben a versben” címre változtatta!

G1: *A Petőfi—Olivi (eds.): 1988.* Ga kötet célja olyan tanulmányok egybegyűjtése volt, amelyek a fikcionális (figuratív/szimbolikus) szövegek interpretálásával foglalkoznak különféle aspektusokból. Csaknem valamennyi tanulmány középpontjában az irodalmi funkcióval rendelkező szövegek analitikus vagy empirikus megközelítése áll.

G2: [*Petőfi: 1989.Ga*] először olasz nyelven jelent meg (1984-ben) — Leopardi XXXVII. számú fragmentuma figuratív—szimbolikus interpretációjának alapkérdéseivel foglalkozik.

13.: 1990—1991

Publikációim osztályozásához itt is az előzőek során alkalmazott rendszert használtam. Ami azonban a bibliográfiai utalásokat illeti, azoknak a továbbiakban nem szolgálhat keretül a PETŐFI: 1991.Ha/Ea, minthogy az valamennyi 1990-ben megjelent publikációmat sem tartalmazza. Ezzel a Visszatekintéssrésszel kezdődően az egyes részek bibliográfiája a PETŐFI: 1991.Ha/Ea stílusát megtartó és ahhoz kapcsolódó bibliográfiai kiegészítés.

A: A SZÖVEGTAN TUDOMÁNYELMÉLETE

A0: A szövegtani kutatásról általában

Békési—Csúri—Nagy—Petőfi: 1990.Ha, Petőfi: 1990.Hf (1991.Ie), Petőfi—Békési (szerk.): 1990.Ha, 1991.Ha, 1991.Hb

A1: A szövegnyelvészet tudományelméletéhez

Petőfi—Garcia Berrio: 1990.Ja, Petőfi: [°1990.Ja], [°1990.Jd], [°1990.Je]

A2: Az általános (azaz nem csak nyelvészeti értelemben vett) szövegtan tudományelméletéhez

Petőfi: [°1990.Jb], [°1990.Jc], 1990.Jb

B: MODERN (SZÖVEG)NYELVÉSZET

C: SZÁMÍTÓGÉPES SZÖVEGTAN

D: LEXIKOLÓGIA—LEXIKOGRÁFIA

[Neubauer—Petőfi: °1990.Ja]

E: A JELRENDSZEREK ÉS JELRENDSZEREK HASZNÁLATÁNAK TUDOMÁNYA (I)

E1: Szemiotika

E2: Kommunikációelmélet

F: A (DOMINÁNSAN) VERBÁLIS SZÖVEGEK SZÖVEGTANA

F0: A (dominánsan) verbális szövegek tipológiája

F1: Az elmélet- (a modell)alkotás speciális kérdései

- Petőfi:** [°1990.Ha], 1990.He [1990.Ea], 1991.Ha/Ea, 1991.Hb (1991.Eb), 1991.Hc (1991.He), (1991.Ec)
- F2:** Az elmélet- (a modell)alkotás speciális kérdései
[1990.Ec], 1990.Ga, 1991.Ee, **Petőfi—Viehweger:** 1991.Ga
- F3:** A verbális szövegek szövegtani interpretációja
F31: műalkotásoké
Petőfi: 1990.Hb, 1990.Hc, 1990.Hd, 1990.Ia (1991.Ib), **Petőfi—Benkes:** 1991.Ha
F32: nem műalkotásoké
Petőfi: [°1990.Jf], 1991.Ic
- F4:** A multimediális, de dominánsan verbális szövegek szövegtani interpretációja
F41: műalkotásoké
F42: nem műalkotásoké
- F5:** Fordításelmélet — Fordításkritika
Petőfi: 1991.Id
- G:** A NYELVEK NEM KÖZVETLEN ÉRTELMŰ HASZNÁLATA
G1: A nyelvek figuratív használata
Petőfi: 1991.Ia
G2: Közvetett jelentés(ek) létrehozására irányuló szövegtani interpretáció
- X:** BIOBIBLIOGRÁFIAI VISSZATEKINTÉS
Petőfi: (°1990.Hg), 1990.Eb (°1990.Jg), **Benkes—Horváth:** 1990.Ha, **Petőfi:** 1991.Hd (1991.Ed), 1991.Hf, 1991.H/u1

A0: *Békési—Csúri—Nagy—Petőfi:* 1990.Ha egy azon a kerekasztal-beszélgetésen folytatott eszmecsere anyagát tartalmazza, ami a *Szemiotikai szövegtan* című kiadvány létrehozásának gondolatát is megérlelte. Témája a 'szöveginterpretáció', nyelvészeti, irodalmi és általános textológiai nézőpontból megközelítve azt. Célja a szövegtani megközelítés alapelveinek megvilágítása.

Az ugyanabban a kötetben publikált *Petőfi:* 1990.Hf hasonló funkciót kívánt betölteni, egy-két központi jellegű szemiotikai szövegtani kérdés részletesebb elemzése útján. A hivatkozási keretként felhasznált textológiai modell a szemiotikai textológia koncepciójának még itt is egy, a jelenleginél korábbi fázisát tükrözi. (E tanulmány eredetileg egy olasz tanárok számára rendezett továbbképzésen elhangzott előadás szövege; olasz nyelvű publikációjához lásd *Petőfi:* 1991.Ie.)

Petőfi—Békési (szerk.): 1990.Ha, 1991.Ha és 1991.Hb a *Szemiotikai szövegtan* címen elindított (egyelőre tizenkét kötetre tervezett) kiadványsorozat első három kötete. Ahogy ezt több helyütt is hangsúlyoztuk, e sorozattal az a célunk, hogy rendszeres tájékoztatást nyújtsunk a szövegtani kutatás jelenlegi helyzetéről mindazoknak, akiket ennek a kutatási területnek az alakulása és eredményei érdekelnek, egyidejűleg publikációs- és eszmecsere-fórumot is teremtve számukra. Ezzel a célkitűzéssel egybehangzóan a sorozat 1991-es két kötete a magyarországi szövegtani kutatásról ad átfogó képet.

A1: A *Petőfi—Garcia Berrio:* 1990.Ja japán nyelvű kötet úgy jött létre, hogy egy japán romanista megismerve tanulmányainknak 1978-ban — „Lingüística del texto y critica literaria” címmel — spanyol nyelven megjelent gyűjteményét, elhatározta annak japán nyelvű kiadását. Bár a japán nyelvű publikáció címe csaknem hű fordítása a spanyol kötetének, a két kiadvány tanulmányai nem azonosak. A japán kötet 1977—82

között a szövegnyelvészet/szövegtan tudományelméleti-metodológiai kérdéseiről német vagy angol nyelven publikált néhány tanulmányomnak, egy 1990-es rövid visszatekintésnek, valamint GARCIA BERRIO szövegtani alapokra épülő irodalomelméleti-irodalomkritikai tanulmányainak japán fordítását tartalmazza.

Petőfi: [°1990.Ja] egy első ízben 1976–77-ben magyar nyelven megjelent tanulmány japán nyelvű változata. Első azok között a tanulmányaim között, amelyeket a *Petőfi—Garcia Berrio: 1990.Ja* közölt. Központi kérdésként azt vizsgálja, hogy a mondatgrammatikai elemzésekben használt logikai modellek mi módon lehetnének kiterjeszthetők szövegek elemzésére. (A japán fordítás alapjául a tanulmány 1978-ban német nyelven megjelent változata szolgált. A magyar nyelvű változat újraközléséhez lásd PETŐFI: 1994-et.)

Petőfi: [°1990.Jd] annak a kérdésnek a tudományelméleti aspektusait vizsgálja, hogy mi a viszony egy, a természetes nyelvek elemzésére szolgáló formális elmélet és egy 'alkalmazott logika' között. (E tanulmány eredeti változata 1977-ben jelent meg német nyelven.)

Petőfi: [°1990.Je] az előbbi két tanulmány tematikáját folytatja, a súlypontot egy, a verbális szövegek (nyelvészetcentrikus) interpretációja céljára szolgálni kívánó logikai irányultságú reprezentációs nyelv felépítésének elemzésére helyezve. (A fordítás alapját egy 1982-ben angol nyelven közölt tanulmány képezte.)

Petőfi: [°1990.Jb] a szöveginterpretáció nyelvészeti indíttatású, de logikai irányultságú megközelítésének az elsősorban a nyelvi aspektusok figyelembevételére koncentráló kereténél szélesebb elméleti keretet vázol. (A tanulmány eredeti változata 1978-ban jelent meg angol nyelven, még ugyanabban az évben németül és spanyolul és 1982-ben lengyelül is.)

Ebben a szélesebb keretben tárgyalja az interpretáció logikai jellegű alapkérdéseit és egy reprezentációs nyelv aspektusait *Petőfi: [°1990.Jc]*. (Ez a tanulmány először 1980-ban jelent meg angol nyelven.)

A2: *Petőfi: 1990.Ib* az első kísérletem a szemiotikai textológia koncepciójának a *multimediális, de dominánsan verbális szövegek textológiája* koncepciójaként való bemutatására, és ezzel összhangban a nyelvfilozófia fogalmának a humán kommunikáció szemiotikai filozófiája fogalmává való kiterjesztésére. Az alkalmazott jelmodell ugyan még itt sem a jelenleginek megfelelő, de ez a tanulmány már jelentős lépéseket tesz a szemiotikai textológia általános szemiotikai, kommunikációelméleti, interpretációelméleti és interdiszciplináris megalapozása kérdéseinek rendszerbe foglalása felé. Az interdiszciplináris megalapozással kapcsolatban vázolja az abban szerepet játszó diszciplínák főbb feladatait, így a szemiotikai kommunikációfilozófia feladatait is.

D: A bielefeldi periódusban vizsgált kérdések egyik legfontosabbika lexikográfiai kérdés volt, pontosabban az a kérdés, hogy milyen (az újabb nyelvfilozófiai kutatások eredményeivel egybehangzó) felépítéssel kell rendelkeznie egy szövegelmélet egyik alapösszetevője szerepét betölteni kívánó szótárnak (lexikonnak). *Neubauer—Petőfi: [°1990.Ja]* az erre vonatkozó kutatási eredményeink összefoglalásának egyik kísérlete. (E japán nyelvű publikáció alapjául az 1981-ben angol nyelven megjelent tanulmányunk szolgált.)

F1: *Petőfi: [°1990.Ha]* és *[1990.Ea]* egy az előző részben már tárgyalt tanulmány — lásd *Petőfi: [°1988.Ib]* a 12:F1-ben — magyar, illetőleg eredeti, angol nyelvű változata.

Petőfi: [1990.Ha] — a PETŐFI 1989.Ha másodközlése — nyitja meg a *Petőfi: 1990.He* tanulmánygyűjteménybe felvett tanulmányaim sorát. Ez a tanulmánygyűjtemény volt a húsz évi kényszerszünet utáni első olyan publikáció, amely panoramikus képet próbált nyújtani kutatótevékenységem néhány aspektusáról. Az Országos Pedagógiai Intézet keretében megjelenő tanulmánygyűjteményt BENKES ZSUZSA szerkesztette, és elsődleges rendeltetése az volt, hogy 'nyomatott anyagot' adjon azoknak a tanároknak a kezébe, akik a szemiotikai textológia koncepciójával és iskolai alkalmazása lehetőségeivel foglalkozó továbbképzése(ke)n vettek részt. Más szóval az elhangzott előadásokkal együtt kellett hogy betöltse funkcióját. (A későbbiek során is ilyen módon került felhasználásra, könyvtárusi forgalomban alig volt hozzáférhető.) Egyes tanulmányaihoz lásd az F31 szekciót.

Petőfi: 1991.Ha/Ea egy sajátos jellegű, kétnyelvű szerzői magánkiadvány. 60. születésnapom alkalmából készítettem barátaim, kollégáim és a magam számára egy visszatekintő, de a további kutatásaimat is előkészítő tematikus és biobibliográfiai 'összefoglaló' gyanánt. Sajátos jellegű egyrészt azért, mert a kutatótevékenységem két főperiódusát meghatározó, egy-egy tematikus programatikus tanulmányt és egy vázlatos 'visszatekintés'-t tartalmaz (lásd alább), másrészt azért, mert HORÁNYI ÖZSÉBnek azt a képelméleti írását is hozza, amivel azon a kollokviumon lepett meg, amit a bielefeldi kollégáim Olaszországba való távozásom alkalmából rendeztek. (A meglepetés abban állt, hogy képelméleti koncepcióját Horányi életem különböző korszakaiból származó, rólam készült fényképpel illusztrálta.) A kiadvány tartalmazza végül az elkészítésének idejéig — azaz nagyjából 1991 végéig — megjelent csaknem valamennyi olyan mű bibliográfiai adatát, amelynek szerzője, társszerzője, szerkesztője vagy társszerkesztője voltam. Ez a bibliográfia — amelyre Visszatekintésem eddigi részeiben hivatkoztam — azért nem teljes, mert nem tartalmazza sem az általam írt lexikoncikk adatait, sem az általam készített fordításokét; ezeket az adatokat ugyanis még nem tudtam rekonstruálni.

Petőfi: 1991.Hb — és annak angol nyelvű változata (*1991.Eb*) — azt az elméleti keretet rekonstruálja, amelyben a hatvanas évek közepén szövegnyelvészeti kutatásaimat megkezdtem. Alapvetően PETŐFI: 1967.Ea-hoz és 1968.Hf-hez nyúl vissza, amelyekben egy, a nyelvi műalkotások strukturális elemzésére szánt elmélet körvonalazására tettem első ízben kísérletet. (Ezeknek, pontosabb létrehozásuk korszakának ismertetése a PETŐFI: 1993.H/u2-ben található meg.) Ez a keret, ha 1989—90-ig nem kis változásokon esett át, a 'felszín' alatt meghatározó maradt mind a mai napig.

Petőfi: 1991.Hc — valamint annak másodközlése (*1991.He*) és angol nyelvű változata (*1991.Ec*) — a szövegszignifikáció aspektusait a szemiotikai textológia 1991-es modelljének keretében tárgyalja. Ez a modell már tekintettel van a multimedialitásra, ha (a) a benne alkalmazott kategóriákon még túlságosan látszik is a 'verbális eredet', és (b) a kommunikátumok formális felépítését illetően még nem is tesz különbséget annak rendszerszerű és kontextuális aspektusa között (aminek következtében a formális és szemantikai felépítés kezelése még nem 'szimmetrikus'). A tanulmány először az első fokú, a figuratív és a másodfokú deskriptív-explikatív strukturális interpretáció konstitutív tényezőit, valamint az ezeknek az interpretációknak a megalkotásánál felhasznált bázisok szerkezetét elemzi, majd Giuseppe Ungaretti „Canto beduino” című versére vonatkozóan mutatja be ezeknek az interpretációknak a végrehajtásmódját.

F2: *Petőfi: [1990.Ec]* az előzőekben már tárgyalt 1989.Ec újraközlése (ami az 1988.Ga angol változata — lásd a 12: F2 szekcióban).

Petőfi: 1990.Ga egy 1985-ben azonos címmel publikált tanulmány kismértékben átdolgozott és kibővített változata. A szemiotikai textológia alapösszetevőire való hivatkozással tárgyalja azokat a kérdéseket, amelyekkel a 'kommunikáció oktatása'-nak meggyőződéseim szerint foglalkoznia kell.

Petőfi: 1991.Ee a szövegjelentés kutatásának alapkérdéseivel foglalkozik. A 'szövegszerűség', 'szöveg mint jelkomplexus' és 'szövegjelentés' fogalmak elemzése után a szövegjelentés konstrukciója elméleti folyamatának egyes állomásait mutatja be Weöres „Fugetta” című versét használva alapszöveggént.

Petőfi—Viehweger: 1991.Ga egy rövid tematikus beszámoló annak a nemzetközi konferenciának az egyik szekciójáról, amelyen plenáris előadásként az előbb kommentált tanulmány szövege is elhangzott.

F31: *Petőfi: 1990.Hb* az olasz nyelvű *1991.Ib* tanulmánynak magyar nyelven a *Petőfi: 1990.He* kötetben az olasz eredetinel korábban megjelent változata, a szemiotikai textológia verbális szövegekre alkalmazott koncepciójának rövid — szemléltető példaként magyar és nem magyar nyelvű versszövegekre hivatkozó — bemutatása után Giuseppe Ungaretti „Preghiera” című versének 'dominánsan analitikus' szemiotikai textológiai interpretációját nyújtja. Ez az első olyan magyar nyelvű tanulmányom, amely a 'dominánsan analitikus' interpretáció kérdéseinek tárgyalásán túlmenően a 'dominánsan szintetikus'-nak (a későbbi tanulmányokban 'kreatív-produktív'-nak) nevezett interpretáció egy-két megnyilvánulási, illetőleg alkalmazási formáját is említi.

Petőfi: 1990.Hc a kötet egyetlen olyan tanulmánya, amely kifejezetten a szóban forgó kötet számára készült. A szemiotikai textológiai interpretáció aspektusai széles körű bemutatathatósága céljából Nagy László 'Seb a cédruson' című képversének részletes analitikus explikatív interpretációját nyújtja.

Petőfi: 1990.Hd az olasz nyelvű **PETŐFI: 1988.le**-nek enyhén módosított magyar változata. Weöres Sándor szigorú formai elvek alapján felépített „Kockajáték”, „Variáció”, valamint „Négy korál (II)” című versének Weöres kompozíciós elveit megtartó lehetséges átalakításait elemzi, majd ezeknek a kreatív-produktív transzformációknak az iskolai oktatásban való alkalmazhatóságával foglalkozik.

Petőfi: 1990.Ia egy, JAKOBSON mukásságával foglalkozó római konferencián elhangzott előadás szövege. JAKOBSON szöveginterpretációs módszeréhez fűz kritikai megjegyzéseket a szemiotikai textológia nézőpontjából.

Petőfi—Benkes: 1991.Ha az első olyan tanulmány, amelyben az 'anticipatorikus'-nak (egy hiányos vagy átrendezett versszöveg alapján az eredeti 'elővételezés'-ét megkísérlőnek) nevezett kreatív-produktív gyakorlatok három típusa a szemiotikai textológia koncepciójának keretében rendszeres tárgyalásra kerül. A bemutatott — Szabó Lőrinc „A becsi iskolakönyvtárban”, Nemes Nagy Ágnes „A gondolj-rám-virág”, Czesław Miłosz „Ajándék”, Nagy László „Liliom-dal”, Markó Béla „A panta rhei éjszakája”, valamint Áprily Lajos „Pilinkézz, porka hó” című versével kapcsolatos — gyakorlatok egy részét tanárok, más részét diákok végezték el. A tanulmány részletesen tárgyalja mind e gyakorlatok előkészítését, mind eredményeit, mind az eredmények nyelvi-poétikai felhasználásának lehetőségeit. (Szabó Lőrinc feldolgozott versét a tanulmány egy hibás kiadás alapján „A becsi toronyban” címmel idézi, ami egy másik „Tücsökgzene”-darabnak a címe!)

F32: *Petőfi: [°1990.Jff]* egy 1981-ben német és olasz nyelven megjelent tanulmány japán fordítása. Szövegteni koncepcióm akkori keretében az *Apostolok cselekedetei* 20,

17—38 interpretálásával foglalkozik, elsődleges célja egy logikai irányultságú ‘kanonikus nyelv’ interpretálás során való alkalmazásának a bemutatása.

Petőfi: 1991.Ic egy filozófiatanárok számára rendezett (továbbképző) konferencián elhangzott előadás szövege: egyrészt a szemiotikai textológia koncepciójának és Szent Ágoston ‘szemiotikai koncepció’-jának a viszonyával foglalkozik, másrészt filozófiai szövegek szemiotikai textológiai interpretálására mutat be példát, alapul szintén egy Szent Ágostontól vett szövegrészt választva.

F5: *Petőfi: 1991.Id* a fordításelmélet és a szemiotikai textológia kapcsolatával foglalkozik. Először a szemiotikai textológia modelljének immáron végleges formáját mutatja be röviden (tárgyalva a kanonikus nyelvek e modellen belüli alkalmazásának a szerepét is), majd példaként a *Miatyánk* 9—10 versének két latin, két olasz, két francia, két portugál, egy norvég, egy svéd, két angol, két német, egy szerb, két orosz és két magyar fordítását/variánsát hasonlítja össze.

G1: *Petőfi: 1991.Ia* a metaforakutatás szempontjairól, megközelítésmódjairól és eredményeiről nyújt vázlatos képet.

X: *Petőfi: 1990.Eb* 25 évnyi szövegtani kutatótevékenységem rövid tematikus (és válogatott bibliográfiai) áttekintése, a *Text* című szakfolyóirat 10 éves fennállása alkalmából összeállított ‘jubileumi’ kettős száma részére készült. *Petőfi: (1990.Hg)* és *Petőfi: (1990.Jg)* ennek — néhány speciális bibliográfiai adattal kiegészített — magyar, illetőleg japán nyelvű változata.

Benkes—Horváth: 1990.Ha egy velem folytatott beszélgetés *Petőfi: 1990.He*-ben megjelent leírása, amelynek célja az volt, hogy az olvasók számára néhány, személyemet érintő háttérinformációval szolgáljon.

Petőfi: 1991.Hd és (1991.Ed) az előzőekben említett, rövid, tematikus ‘áttekintés’-nek kibővített magyar, illetőleg angol nyelvű változata.

Petőfi: 1991.Hf egy speciális — a magyar nyelvészet újabb kori történetéhez személyes adalékokat szolgáltatni kívánó — kötet számára készült, globális biobibliográfiai visszatekintés.

Petőfi: 1991.H/u1 végül annak a *Visszatekintésnek* az első része, amelynek két folytatását itt veheti kézbe az olvasó. A *Visszatekintés-sorozat* megvalósításához az az alkalom érlelte meg végső elhatározásomat, amelyre a szóban forgó írás készült.

Bibliográfia

Az évekre bontott bibliográfia technikai felépítése a következő: (1) alfabetikus elrendezésű; (2) azonos személy(e) esetében előbb jönnek a szerzőként, azután a szerkesztőként létrehozott művek adatai; (3) egy-egy adott éven belül az adatok a következő nyelvi csoportosítás szerint vannak elrendezve (a betűkódok az angol elnevezések kezdőbetűi): magyar (=H), angol (=E), német (=G), francia (=F), olasz (=I), spanyol (=S), finn (=FI), lengyel (=P), szerbhorvát (=SC), japán (=J); (4) egy-egy adott nyelven belül az ugyanabban az évben megjelent művek adatait a nyelvi kódot követő betűszimbólumok különítik el egymástól; (5) több bibliográfiai tételben előfordul a „pt”, illetőleg az „RTT” rövidítés, amely a „Papiere zur textlinguistik / Papers in textlinguistics”, illetőleg a „RESEARCH IN TEXT THEORY / UNTERSUCHUNGEN ZUR TEXTTHEORY” című sorozatra utal; (6) a bibliográfiai tételek egy részét zárójelbe tett keresztutalás zárja, amely vagy nyelvi verzió(k)ra, vagy re- vagy prepublikációkra utal.

- PETŐFI, János S.:
1988.Ha A szöveg mint az interdiszciplináris kutatási objektum. (A szövegtani kutatás mai állásáról.) *Ny. 112*. 219—229. [A0]
- °1988.Ea Expression function, sentences, communicative acts, texts. Aspect of meaning and how to handle them within a text theory. In: *Studies in Honour of Roberto Busa S.J. (=Linguistica Computazionale, Volumi IV, V)*. Pisa, Giardini Editori, 151—175. (English version of 1984.Ga) [F2]
- °1988.Ga Explikative Textinterpretation — interpretatives Wissen. In: *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung — From verbal constitution to symbolic meaning* (=pt 62). ed. by János S. PETŐFI and Terry OLIVI. Hamburg, Buske, 184—195. (German version of 1989.Ec) [F2]
- 1988.Ia/Hb Sulla traduzione dei testi poetici. C'è una logica in questa poesia / A versszövegek fordításáról. Van logika ebben a versben. *La Gazzetta Italo—Ungherese / Olasz—Magyar Szemle III 3/4*, 30—53. [F5]
- °1988.Ib *La lingua come mezzo di comunicazione scritta: il testo* (=Working Papers and pre-publications, A/173—174—175). Università di Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica. (Italian version of 1990.Ea) [F1]
- 1988.Ic Poetare da donna. Metamorfosi di un poeta ungherese (Riflessioni sull'opera „Psyché” di Sándor Weöres). *Rivista di Studi Ungheresi* (RSU), Roma, Carucci editore, 5—17. (Republication of 1988.Ic) [F31]
- °1988.Id Poetare da donna. Metamorfosi di un Poeta ungherese (Riflessioni sull'opera „Psyché” di Sándor Weöres). *Rivista di Studi Ungheresi (RSU)*, Roma, Carucci editore, 5—17. (Republication of 1988.Ic) [F31]
- 1988.Ie Giochi poetici. *Insegnare IV/11—12*, 18—27. (Cf. 1990.Hd) [F31]
- PETŐFI, János S. (ed.):
1988.Ea *Text and Discourse Constitution. Empirical Aspects, Theoretical Approaches* (=RTT 4). Berlin—New York, W. de Gruyter. [F2]
- PETŐFI, János S.—Terry OLIVI:
1988.Ga Schöpferische Textinterpretation. Einige Aspekte der Intertextualität. In: *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung / From verbal constitution to symbolic meaning* (=pt 62), hg. von János S. PETŐFI und Terry OLIVI. Hamburg, Buske, 335—350. [F31]
- PETŐFI, János S.—Terry OLIVI (eds.):
1988.Ga *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung / From verbal constitution to symbolic meaning* (=pt 62). Hamburg, Buske [G1]
- PETŐFI, János S.—Emel SÖZER:
1988.Ea Static and dynamic aspects of text constitution. In: *Text and Discourse Constitution. Empirical Aspects, Theoretical Approaches* (=RTT 4), ed. by János S. PETŐFI. Berlin—New York, W. de Gruyter, 440—477. (Cf. 1985.Ea) [F2]
- CONTE, Maria-Elisabeth—János S. PETŐFI—Emel SÖZER (eds.):
1989.Ea *Text and Discourse Connectedness. Proceedings of the Conference on Connexity and Coherence, Urbino, July 16—21, 1984*. Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins. [F2]
- EIKMEYER, Hans-Jürgen—Jörg KINDERMANN—János S. PETŐFI:
1989.Ea Computer-aided textual description of language systems. In: *Computational Linguistics / Computerlinguistik. An International Handbook on Computer Oriented Language Research and Applications / Ein internationales Handbuch zur computergestützten Sprachforschung und ihrer Anwendungen*, ed. by István S. BÁTORI, Winfrid LENDERS and Wolfgang PUTSCHKE. Berlin—New York, W. de Gruyter, 219—230. [C]
- HATAKEYAMA, Katsuhiku—János S. PETŐFI—Emel SÖZER
1989.Ga Text, Konnexität, Kohäsion, Kohärenz. In: *Kontinuität und Diskontinuität in Texten und Sachverhalts-Konfigurationen. Diskussionen über Konnexität, Kohäsion und Kohärenz* (=pt 50), hg. von Maria-Elisabeth CONTE. Hamburg, Buske, 1—55. (Cf. 1984. Fa, 1985.Ea) [F1]
- 1989.Gb Nachtrag zum Arbeitspapier „Text, Konnexität, Kohäsion, Kohärenz” (Bemerkungen zu

- den Diskussionsbeiträgen). In: *Kontinuität und Diskontinuität in Texten und Sachverhalts-Konfigurationen. Diskussion über Konnexität, Kohäsion und Kohärenz* (=pt 50), hg. von Maria-Elisabeth CONTE. Hamburg, Buske, 133—142. [F1]
- HEYDRICH, Wolfgang—Fritz NEUBAUER—János S. PETŐFI—Emel SÓZER (eds.):
 1989.Ea *Connexity and Coherence. Analysis of Text and Discourse* (=RTT 12). Berlin—New York, W. de Gruyter. [F2]
- PETŐFI, János S.:
 °1989.Ha A nyelv mint írott kommunikációs médium: szöveg. *Magyarantánítás*, XXXII/4—6. 249—288. (Hungarian version of 1990.Ea; of also 1990.Ha) [F1]
 1989.Ea Possible worlds — text worlds. Quo vadis Linguistica? In: *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65* (=RTT 14), ed. by Sture Allén. Berlin—New York, W. de Gruyter, 209—218. [F2]
 1989.Eb Constitution and meaning: A semiotic text-theoretical approach. In: *Text and Discourse Connectedness. Proceedings of the Connexity and Coherence, Urbino, July 16—21, 1984*, ed. by Maria-Elisabeth CONTE, János S. PETŐFI and Emel SÓZER. Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins, 507—542. (Cf. 1986. Fa) [F1]
 1989.Ec Explicative text interpretation — interpretative knowledge. In: *Text, Interpretation, Argumentation* (=pt 64), ed. by Martin KUSCH and Hartmut SCHRÖDER. Hamburg, Buske, 1—12. (Cf. 1988. Ga) [F2]
 1989.Ed Readers and Reader models. Some basic questions of interpretation theory. In: *Il lettore: modelli, processi ed effetti dell'interpretazione* (=Versus. Quaderni di studi semiotici 52/53), a cura di Mauro Ferraresi e Paola Pugliatti. Milano, Bompiani, 43—52. [F2]
 1989.Ga Einige Bemerkungen zur interpretativen Zuordnung figurativer und symbolischer Bedeutung zu Texten. In: *Kontinuität und Diskontinuität in Texten und Sachverhalts-Konfigurationen. Diskussionen über Konnexität, Kohäsion und Kohärenz* (=pt 50), hg. von Maria-Elisabeth CONTE. Hamburg, Buske, 155—174. (Cf. 1984. Ib) [G2]
 1989.Ia Béla Bartók: „Il castello del principe Barablu”. Alcuni aspetti della costituzione del significato simbolico di un'opera d'arte multimediale. In: *Interpretazione e riconoscimento. Riconoscere un testo, riconoscersi in un testo. Atti del X Colloquio sulla Interpretazione, Macerata, 21—23 marzo 1988*, a cura di Giuseppe Galli. Genova, Marietti, 201—253. [F41]
- PETŐFI, János S.—Terry OLIVI:
 1989.Ea Understanding literary texts. A semiotic textological approach. In: *Comprehension of Literary Discourse. Results and Problems of Interdisciplinary Approaches* (=RTT 13), ed. by Dietrich MEUTSCH and Reinhold VIEHOFF. Berlin—New York, W. de Gruyter, 190—225. [F1]

1990—1991

- BÉKÉSI Imre—CsÚRI Károly—NAGY L. János—PETŐFI S. János:
 1990.Ha Diszkusszió: Szövegtan, interpretáció, interdiszciplinaritás. In: *Szemiotikai szövegtan 1. A szövegtani kutatás néhány alapkérdése* (= Acta Acad. Paed. Szegediensis, Ser. Ling.-Litt.-Aest.), szerk. PETŐFI S. János és BÉKÉSI Imre. Szeged, 57—83. [A0]
- NEUBAUER, Fritz—János S. PETŐFI:
 °1990.Ja Tekusutokaishaku to goimokuroku [Word semantics, lexikon systems, and text interpretation]. In: PETŐFI, János S.—Antonio GARCIA BERRIO, *Tekusutogengogaku to bungakuhihyou / Text Linguistics and Literary Criticism*. Tokyo, Bunkashobo-Hakubunsha, Inc., 188—232. (Japanese version of 1981.Ea) [D]
- PETŐFI, János S.:
 °1990.Ha A nyelv mint írott kommunikációs médium: szöveg. In: PETŐFI S. János, *Szöveg, szövegtan, műelemzés (Textológiai tanulmányok)*. Budapest, Országos Pedagógiai Intézet, 3—75. (Republication of 1989.Ha) [F1]
 1990.Hb Költői művek explikatív interpretációjának néhány alapkérdése. In: PETŐFI S. János, *Szöveg, szövegtan, műelemzés (Textológiai tanulmányok)*. Budapest, Országos Pedagógiai Intézet, 76—113. [F31]

- 1990.Hc Vers, kommunikációsituáció, interpretáció. Nagy László „Seb a cédruson” című versének elemzése. In: PETŐFI S. János, *Szöveg, szövegtan, műelemzés (Textológiai tanulmányok)*. Budapest, Országos Pedagógiai Intézet, 114—158. [F31]
- °1990.Hd Kombinatorikus költői nyelvi játékok. Adott versek kreatív transzformálásának néhány aspektusa. In: PETŐFI S. János, *Szöveg, szövegtan, műelemzés (Textológiai tanulmányok)*. Budapest, Országos Pedagógiai Intézet, 159—199. (Hungarian version of 1988.Ie) [F31]
- 1990.He *Szöveg, szövegtan, műelemzés (Textológiai tanulmányok)*, szerk. E. BENKES Zsuzsa. Budapest, Országos Pedagógiai Intézet. [F1]
 1.=1990.Ha
 2.=1990.Hb
 3.=1990.Hc
 4.=1990.Hd
 5.=E. BENKES Zsuzsa—HORVÁTH Tamás: 1990.Ha
- 1990.Hf Szemiotikai textológia — Didaktika. In: *Szemiotikai szövegtan 1. A szövegtani kutatás néhány alapkérdése (=Acta Acad. Paed. Szegediensis, Ser. Ling.—Litt.—Aest.)*, szerk. PETŐFI S. János és BÉKÉSI Imre. Szeged, 7—21. (Cf. 1991.Ie) [A0]
- °1990.Hg Az irodalmi művek elemzésétől a multimediális kommunikáció szemiotikai elmélete felé. 25 év textológiai kutatás: visszatekintés, kitekintés. In: *Szemiotikai szövegtan 1. A szövegtani kutatás néhány alapkérdése (=Acta Acad. Paed. Szegediensis, Ser. Ling.—Litt.—Aest.)*, szerk. PETŐFI S. János és BÉKÉSI Imre. Szeged, 127—133. (Hungarian version of 1990.Eb) [X]
- 1990.Ea Language as a written medium: text. Chap. 7. In: *An Encyclopaedia of language*, ed. by N. E. COLLINGE. London—New York, Routledge, 207—243. (Cf. 1988.Ia, 1989.Ha, 1990.Ha) [F1]
- 1990.Eb From the analysis of literary works towards a semiotic theory of multimedia human communication. 25 years of textological research: In retrospect and future outlook. *Text 10 1/2*, 73—80. (Cf. 1990.Hg, 1990.Jg) [X]
- 1990.Ec Explicative text interpretation — Interpretative knowledge. In: *Le Discours. Représentations et interprétations. Etudes rassemblées par M. CHAROLLES, S. FISHER, J. JAYEZ*. Nancy, Presses Universitaires, 29—40. (Republication of 1989.Ec) [F2]
- 1990.Ga Aspekte der Textinterpretation. Was kann die semiotische Textologie für den Kommunikationsunterricht leisten? In: *Das Fach Deutsch als Fremdsprache in den deutschsprachigen Ländern*, hg. von Rolf EHNERT und Hartmut SCHRÖDER. Frankfurt am Main—Bern—New York—Paris, Peter Lang, 143—171. (Revised version of 1985.Ge) [F2]
- 1990.Ia L'analisi testuale di Jakobson dal punto di vista di una teoria semiotica del testo. In: *Roman Jakobson, a cura di Pietro Montani e Massimo Prampolini*. Roma, Editori Riuniti, 343—355. [F31]
- 1990.Ib Verso una teoria e filosofia semiotica della comunicazione umana prevalentemente verbale. In: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata, XXII—XXIII (1989—1990)*. Padova, Editrice Antenore, 621—641. [A2]
- °1990.Ja Sentensubunpou kara tekusutoriron he [Von der Satzgrammatik zu einer logisch-semantischen Texttheorie]. In: PETŐFI, János S.—Antonio GARCIA BERRIO, *Tekusutogengogaku to bungakuihyou / Text Linguistics and Literary Criticism*. Tokyo, Bunkashobo-Hakubunsha, Inc., 31—67. (Japanese version of 1978.Gb) [A1]
- °1990.Jb Tougouriron toshitenno tekusutokigouron [Eine formale semiotische Texttheorie als integrierte Theorie natürlicher Sprache]. In: PETŐFI, János S.—Antonio GARCIA BERRIO, *Tekusutogengogaku to bungakuihyou / Text Linguistics and Literary Criticism*. Tokyo, Bunkashobo-Hakubunsha, Inc., 68—84. (Japanese version of 1978.Ga) [A1]
- °1990.Jc Komyunikeshonkeyuu no kihontekikadai [Written, spoke, and the face-to-face verbal communication]. In: PETŐFI, János S.—Antonio GARCIA BERRIO, *Tekusutogengogaku to bungakuihyou / Text Linguistics and Literary Criticism*. Tokyo, Bunkashobo-Hakubunsha, Inc., 85—115. (Japanese version of 1980.Ec) [A1]
- °1990.Jd Tekusutu no ronrigaku [Theorie der natürlichen Sprachen doer angewandte Logik]. In: PETŐFI, János S.—Antonio GARCIA BERRIO, *Tekusutogengogaku to bungakuihyou / Text Linguistics and Literary Criticism*. Tokyo, Bunkashobo-Hakubunsha, Inc., 116—135. (Japanese version of 1977. Ge) [A1]

- °1990.Je Tekusutokaishaku to hyoujigengo [Representation languages and their function in text interpretation]. In: PETŐFI, János S.—Antonio GARCIA BERRIO, *Tekusutogengogaku to bungakuhihyou / Text Linguistics and Literary Criticism*. Tokyo, Bunkashobo-Hakubunsa, Inc., 136—187. (Japanese version of 1982.Ea) [A1]
- °1990.Jf Tekusuto no imikaishaku [Text und Bedeutung]. In: PETŐFI, János S.—Antonio GARCIA BERRIO, *Tekusutogengogaku to bungakuhihyou / Text Linguistics and Literary Criticism*. Tokyo, Bunkashobo-Hakubunsha, Inc., 233—302. (Japanese version of 1981.Gc) [F32]
- °1990.Jg Bungakusakuhiin no bunseki kara maruchimediakomyunikeshon no gouriron he [From the analysis of literary works towards a semiotic theory of multimedia human communication]. In: PETŐFI, János S.—Antonio GARCIA BERRIO, *Tekusutogengogaku to bungakuhihyou / Text Linguistics and Literary Criticism*. Tokyo, Bunkashobo-Hakubunsa, Inc., 303—307. (Japanese version of 1990.Eb) [X]
- PETŐFI S. János—BÉKÉSI Imre (szerk.):
1990.Ha *Szemiotikai szövegtan 1. A szövegtani kutatás néhány alapkérdése (= Acta Acad. Paed. Szegediensis Ser. Ling.-Litt.-Aest.)*. Szeged. [Második kiadásban megjelent a JGYTF Kiadónál, Szeged, 1993.] [A0]
- PETŐFI, János S.—Antonio GARCIA BERRIO
1990.Ja *Tekusutogengogaku to bungakuhihyou / Text Linguistics and Literary Criticism*. Tokyo, Bunkashobo-Hakubunsa, Inc. [A1]
Part I.: Tekusutogengogaku / Text Linguistics
2. = PETŐFI: 1990.Ja
3. = PETŐFI: 1990.Jb
4. = PETŐFI: 1990.Jc
5. = PETŐFI: 1990.Jd
6. = PETŐFI: 1990.Je
7. = NEUBAUER—PETŐFI: 1990.Ja
8. = PETŐFI: 1990.Jf
9. = PETŐFI: 1990.Jg
- E. BENKES Zsuzsa—HORVÁTH Tamás:
1990.Ha Beszélgetés Petőfi S. Jánossal. In: PETŐFI S. János, *Szöveg, szövegtan, műelemzés (Textológiai tanulmányok)*, szerk. E. BENKES Zsuzsa. Budapest, Országos Pedagógiai Intézet. [X]
- PETŐFI, János S.:
1991.Ha/Ea *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé (Szövegnyelvész — Szemiotikai textológia) / Towards a Semiotic Theory of the Human Communication (Text Linguistics — Semiotic Textology)*. <Kétnyelvű kiadás>. Szeged, a szerző magánkiadása. [F1]
(Cf. 1967.Ea, 1968.Hf)
Előszó/Foreword
Magyar nyelvű rész:
1. = PETŐFI: 1991.Hb
2. = PETŐFI: 1991.Hc
3. = PETŐFI: 1991.Hd
Appendix: HORÁNYI Ö., Megjegyzések az ikon fogalmáról — természetesen mint szövegfogalomról
Angol nyelvű rész:
1. = PETŐFI: 1991.Eb
2. = PETŐFI: 1991.Ec
3. = PETŐFI: 1991.Ed
Appendix: Ö. HORÁNYI, Contributions to the concept of icon — as text, of course
Az Appendix illusztrációi / Illustrations of the Appendix
Bibliográfia/Bibliography
1991.Hb A nyelvi műalkotások elemzésének néhány aspektusa. In: *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé (Szövegnyelvész — Szemiotikai textológia) / Towards a Semiotic Theory of the Human Communication (Text Linguistics — Semiotic Textology)*. <Kétnyelvű kiadás>. Szeged, a szerző magánkiadása, 15—36. (Cf. PETŐFI: 1967.Ea, 1968.Hf, 1970.Ea, 1971.Gb; 1991.Eb) [F1]

- 1991.Hc A szövegszignifikáció aspektusai és azok szemiotikai textológiai megközelítése. In: *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé (Szövegnyelvészet — Szemiotikai textológia) / Towards a Semiotic Theory of the Human Communication (Text Linguistics — Semiotic Textology)*. <Kétnyelvű kiadás>. Szeged, a szerző magánkiadása, 37—69. (Cf. PETŐFI: 1991.He, 1991.Ec) [F1]
- 1991.Hd A nyelvi műalkotások strukturális nyelvi elemzésétől a multimediális kommunikáció szemiotikai elmélete felé. 1961—1990: Visszatekintés. In: *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé (Szövegnyelvészet — Szemiotikai textológia) / Towards a Semiotic Theory of the Human Communication (Text Linguistics — Semiotic Textology)*. <Kétnyelvű kiadás>. Szeged, a szerző magánkiadása, 71—74. (Cf. 1991.Ed) [X]
- 1991.He A szövegszignifikáció aspektusai és azok szemiotikai textológiai tárgyalása. In: *Szemiotikai szövegtan 2. A magyar szövegtani kutatás irodalmából (Első rész)*, szerk. PETŐFI S. János és BÉKÉSI Imre. Szeged, JGYTF Kiadó. (Cf. PETŐFI: 1991.Hc, 1991.Ec) [F1]
- 1991.Hf Szövegnyelvészetről és textológiáról egyes szám első személyben. In: *A nyelvészetről egyes szám első személyben*, szerk. SZ. BAKRÓ-NAGY Marianne és KONTRA Miklós. Budapest, A Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete, 213—223. [X]
- 1991.H/u1 Utam a szemiotikai szövegtervezéshez. I. 1961—1966. A matematikai-nyelvészeti orientáció időszaka. In: *Könyv Pap Ferencnek*, szerk. HUNYADI László et alii. Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 385—392. [X]
- 1991.Eb Some aspect of the analysis of verbal works of art. In: *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé (Szövegnyelvészet — Szemiotikai textológia) / Towards a Semiotic Theory of the Human Communication (Text Linguistics — Semiotic Textology)*. <Kétnyelvű kiadás>. Szeged, a szerző magánkiadása, 89—110. (Cf. PETŐFI: 1967.Ea, 1968.Hf, 1970.Ea, 1971.Gb, 1991.Hb) [F1]
- 1991.Ec Aspects of text-signification — a semiotic textological approach. In: *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé (Szövegnyelvészet — Szemiotikai textológia) / Towards a Semiotic Theory of the Human Communication (Text Linguistics — Semiotic Textology)*. <Kétnyelvű kiadás>. Szeged, a szerző magánkiadása, 111—143. (Cf. PETŐFI: 1991.Hc, 1991.Hf) [F1]
- 1991.Ed From the structural linguistics analysis of verbal works of art towards a semiotic theory of multimedial human communication. 1961—1990. Retrospect. In: *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé (Szövegnyelvészet — Szemiotikai textológia) / Towards a Semiotic Theory of the Human Communication (Text Linguistics — Semiotic Textology)*. <Kétnyelvű kiadás>. Szeged, a szerző magánkiadása, 145—148. (Cf. PETŐFI: 1991.Hd) [X]
- 1991.Ee Some aspects of the construction of the text meaning from the point of view of reception. In: *Proceedings of the Fourteenth International Congress of Linguistics. Berlin/GDR, August 10—August 15, 1987*, ed. by W. BAHNER, J. SCHILDT and D. VIEHWEGER. Berlin, Akademie-Verlag, vol. 1, 180—188. [F2]
- 1991.Ia Aspetti della interpretazione figurativa: le metafore. In: *Le scienze nella scuola dell'obbligo. Problemi e prospettive [= Atti del primo incontro del CIR.DI.FOR, Macerata 23—24 novembre 1989]*, a cura di A. Arfelli-Galli. Macerata, Università di Macerata, Dipartimento di Filosofia e Scienze umane, 33—42. <Edizione fuori commercio> [G1]
- 1991.Ib Incontri ravvicinati per l'interpretazione della poesia. *Metafore. Lingue, letterature, storia nella scuola superiore*, 3., 42—56. (Cf. 1990.Hb) [F31]
- 1991.Ic Teorie del testo e analisi di testi filosofici. In: *Il testo e la parola. L'insegnamento della filosofia nell'Europa contemporanea, Firenze 8—9 marzo 1991 [= Atti del convegno]*. Torino, sei, 13—44. <Edizione fuori commercio> [F32]
- 1991.Id Alcuni aspetti di una teoria della traduzione dal punto di vista testologico semiotico. *Koinè. Annali della Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori „San Pellegrino”*, 1. 2. 58—73. [F5]
- 1991.Ie Testologia semiotica e didattica. In: *La centralità... del testo nelle pratiche didattiche*, a cura di Paola Desideri. Firenze, La Nuova Italia Editrice, 7—23. (Cf. 1990.Hf) [A0]
- PETŐFI S. János—BENKES Zsuzsa:
- 1991.Ha A versorganizáció anticipatorikus megközelítése. In: *Szemiotikai szövegtan 3. A magyar*

- szövegtani kutatás irodalmából (Második rész)*, szerk. PETŐFI S. János és BÉKÉSI Imre. Szeged. JGYTF Kiadó, 78—104. [F31]
- PETŐFI S. János—BÉKÉSI Imre (szerk.):
- 1991.Ha *Szemiotikai szövegatan 2. A magyar szövegkutatás irodalmából (Első rész)*. Szeged, JGYTF Kiadó. [A0]
- 1991.Hb *Szemiotikai szövegatan 3. A magyar szövegkutatás irodalmából (Második rész)*. Szeged, JGYTF Kiadó. [A0]
- PETŐFI, János S.—Dieter VIEHWEGER:
- 1991.Ga Textilokutionen. In: *Proceedings of the Fourteenth International Congress of Linguists. Berlin/GDR, August 10—August 15, 1987*, ed. by W. BAHNER, J. SCHILDT and D. VIEHWEGER. Berlin, Akademie-Verlag, vol. 1., 335—337. [F2]
- PETŐFI S. János
- 1993.H/u2 Utam a szemiotikai szövegatanhoz: 2. 1967—1969. A nyelvi műalkotások egy nyelvészeti megalapozottságú strukturális interpretációelméletének körvonalazása felé. In: PETŐFI S. János—BÉKÉSI Imre—VASS László (szerk.): *Szemiotikai szövegatan 6. A verbális szövegek szemiotikai megközelítésének aspektusaihoz (II)*, Szeged, JGYTF Kiadó, 205—218.
1994. *A jelentés értelmezéséről és vizsgálatáról. A mondatszemiotikától a szövegsemiotikáig (Tanulmányok)*. Magyar Műhely, Párizs—Bécs—Budapest.

Egri Péter: *Érték és képzelet (Shelley, Turner, Field és Chopin)*

Modern filológiai füzetek 52. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994. 168 p.

Az indítás: mit mond Schiller 1795-ben *A naiv és szentimentális költészet*ről. Azt, hogy a költő vagy maga a természet, egy vele, vagy különvált tőle, és ezt keresi. Szerzőnk ezután szerényen, de bölcsen leszögezi, hogy mindez „megannyi metafora” (7). Megfejtve válik kinccsé.

Egri könyvének első fejezetében a legelső szó: *axiológia*, értékelmélet. Sziporkázva világíthatná be a lírainak, a festőinek és a zeneinek a világa, értékvilága közti szálakat, felismerhető összefüggéseket és különbségeket. Ragyogtathatná tudását a dialektikus azonosság-másság viszonyról. Nem vág a dolgok közepébe.

Értelmezve szűkít, hogy tárgyalt korszakát megértesse. A „naiv költő” — általában művész — értékrendszere egybeesik a társadalom „természetes” értékszintjével, ezt juttatja érvényre. Vele szemben a szentimentálisnak az értékrendje a *kellé*, az eszméé, eszményé; saját értékei élesen megütözköznek az uralkodó társadaloméval (8). Az egyik értékvilág: *klasszikusan* tükrözni a társadalmi valóság jelenjének a lényegét. Vele szemben azonban érték a 18. század végétől *romantikusan* kifejezni az eszményit, ami még nincs. Csak vágyódhatunk a kettő szintézisére, hirdeti Schiller, s bólint rá Egri Péter is. S e megalapozás után a romantikus oldalról értékel. Plaszticitás? Belső parancsnak és külső lehetetlenségnek a fölismerése már jóval korábban, pl. Michelangelo eszmevilágában is (14). Mit segíthet a feloldásban a képzelet, ha értéktelenek vagy érvénytelenek a művészeknek a külvilág irányító normái a Szent Szövetség korában? Már Coleridge (1772—1834) tudja, hogy más a képzettársítás vezérelte fantázia, s más a teremtő képzelet. Tőle a költő-grafikus-festő Blake (1757—1827) vezet át az angol romantika csúcsaiig, Shelleyig és persze Keatsig.

Ha higgadt távolságot tartva is, hajdan sokat tanult Egri Péter Lukács Györgytől. Most sem rugdalja a halott oroszánt némelyek ma divó albátorságával. Tapintatosan igazítja ki, helyesbítve: a romantikus nem azonosul okvetlenül a reakciós háttérű német

romantikával! A rossz jelent nemcsak a múlt, a középkor felől lehet tagadni, hanem a jövő nevében is (23—25). Ennek kapcsán merül föl nemcsak ifjúkori ateizmusa Shelley-nek, hanem ma mások által „tapintatosan” elhallgatott eszmeisége más verseiben is, a nagy ódában is, mely „a tavaszt az *utópista szocializmus* gondolkörével érintkezve várja” (28). Bizony, utópiikusan szocialista az a költemény, melyről Babits szelleme így villant föl egy baráti körben elhangzó paradoxonban: „Hogy melyik a legszebb magyar vers? Nyilván Shelley *Nyugati szele* Tóth Árpád fordításában!” Aljasság és bárgyúság volna átfesteni ezt a költőt. Idézzük csak, hogy szólít zendülésre a *Dal Anglia férfiaihoz* (*Song to the Men of England*)! Az Ódáról is igaz: „Az őszre elkerülhetetlenül következő télről következtetni a tavasz feltartóztathatatlanságára (...) forradalmi logikájú paradoxon”. A német idealista dialektikából a legjobb irányban jut túl dalnoka (uo.).

Egri meggyőzően elemzi, hogyan válik az Óda „természeti mozgalma” alig leplezetten társadalmi mozgássá, a lírai én pedig besodródóból maga is sodróvá: „Dalom égi zenéjét messze hordd!” Az eszmeivel összehangzik az új forma is: korareneszánsz eredetű tercínak ötvöződnek össze új, egybefűződő szonettsorrrá. Ama „alkotó képzelet” ebben is vadonatújat teremtett. S ez a költői varázslat láttatja meg „a jövő áttetsző körvonalait” (33) dionüszoszi, óceánból a mennyekig fölcsapó, kavargó viharával. Maga a vers ismerteti el, hogy a lírai én csakis az óhajtott jövő értéktartományában van igazán otthon, s így romantikus (40).

De a kötet célja több remek műelemzéseknél. Bizonyítani akarja — a metaforizmus értekezési mocsarát kerülve — e lírai értékvilág párhuzamait a szigetországbeli festészet és zene egykorú két nagyságának alkotásaiban is, majd átkelve a csatornán a kontinensen is.

A szavakban foglalt azonosságot könnyebb megtalálni. Mint Shelley, nagy festő-kortársa, William Turner is hirdette: művésznek, prófétának egyé kell válnia, hogy a Mű kiteljesedjék. Elvégre ez is, az is a jövőbe néz. A jelen csak értelmező vagy álcázó kellék, a reális téma szinte csak ürügy. A kutatónak viszont fogódzó is, hogy a jól felismerhető témaválasztásban (*Szénlapátolás éjszaka*; vagy az allegorikus célzatú *A karthágói birodalom hanyatlása*, mely többféle vág), a téma mérlegelésén át eljusson valami kulccsal a kezében az alig figurális kései remekekhez (*Hóvihar* = *Snow Storm* — *Steam Boot off a Harbor's...*; *Eső, gőz és sebesség* = *Rain, Steam and Speed* — *The Great Western Railway*, 1844.).

Egrinek nyilván akkor könnyebb párhuzamkereső dolga, ha összevetheti Turner *London* című képét Shelley *Prometheus*-beli kórusával, amint vádlón panaszolja a nagyváros füstjét, szennyét. Szükséges ez az összevetés is. De valójában akkor talál telibe, amikor bemutatja, hogyan vált a *vihar* mind Shelley remekében, mind Turneréiben vonzó tartalmú nagyszerűséggé, jövőjellé (71—77). Ahogy a költő lírai szövegei sem akarnak hasonlítani semmiféle általa tapasztalt-tudott „világtöredékhez”, úgy Turner is egyre merészebben tagadja meg a más. Érett képeiben feloldja ürügytémáinak tárgyyszerűségét, egyre kevésbé utal valós részvilágokra. (Kell-e mondanunk, hogy ezzel messze megelőzi a szigetországbán a hozzá csak később felnövő francia Monet-t?)

Egri int az együgyű álmagyarázatoktól. Köd, hó, vihar: a tárgyi világ e művészet-történetben megdőbbszerűen korai „impresszionisztikus testetlenülése” hogy is volna indokolható olyan sablonokból, mint a „londoni köd”? Hogyhogy nem érintette ez a meteorológiai tényező az Angolhonban annyira tisztelt Constable-t is (79, 87—88)? Nyilván az ipari forradalom eredménye, hogy a közvetlen, környező külvilág „filiszteri

valóságát" elveti a Monet előtti angol művész, a romantikus. Dehogy meteorológiai oldalról! Axiológiai alapon lehet csak értelmeznünk (79—80).

Bizonyára a két nagy lángeleme közös értékrendje áll a háttérben annak a fontos párhuzamos művészi sajátáguknak, hogy megfordítják a hasonlítás irányát: nem az elvontabbat teszik hasonlóvá a konkrétabbhoz, hanem fordítva, a leleplezendő konkrétat az elvonthoz. Az értékhangsúly azon a jelenségen van, *amelyhez* hasonlít valamit az alkotó, amellyel azonosít (96). Vörösmarty rajongói örömmel olvassák Egri Pétert. Ugyanazt éri tetten az angol romantikában, mint amiről valaha olyan szépen írt Szerb Antal a magyar költő képeit jellemezve.

Láthatja-e világosan a jövőt? Kódösen látomásos ábrákat hímez lírai verseibe Shelley is, de ilyeneket fest meg Turner is. Az ő felhői önmagukban is jelképesülnek: szenvedélyességükben barnás női test, csuklyás fantomalakok rémlenek föl elmosódva, vízi szörnyek villannak meg. Egri jobban kiemeli őket felködlésükből (92—94). Megbírom benne; én talán inkább az összhatásra ügyeltem, amikor Londonban hasonló csodálattal álltam e képek előtt, ezért nem láttam meg őket, s valahogy most sincsenek számomra annyira jelen még az Egri közölte szép reprodukciókon sem, a magaméin sem. Ez az én gyöngém lehet. Alighanem Egri Péter fejezi ki létüket szabatosabban: ezek az alakok „ott is vannak” és egyben „nincsenek is ott” a vásznon (93), s egészen különleges létbizonytalanság keletkezik így a művekben.

Van bennük valami megdöbbenő modernség. A szimbolikus, örvénylő, viharos kavargás lényei „Chagall szürrealisztikusan lebegő, suhanó figurái felé repülnek”. Elvékonyul a jelen „jelenségvilágának tárgyi képe” költészetben és festő vásznán egyaránt (104). Ez is metafora? Az értekező eddig minden tételében számol ezzel a veszéllyel. A metaforák tömörebbek, de Egri Péter le tudná őket fogalmiasra fordítani.

Az eddigi színvonal megtartásáért szurkolva vágunk neki a kötet zenei részének. Ebben Field és Chopin zenei romantikáját kell a kötet logikáját követve párhuzamba állítanunk lírával és festészettel, hogy végül hiteles azonosságokat találjunk e három terület közt. Sikerülhet-e ez a romantikus zeneművek mondandójának meggyőző „prózára fordítása” nélkül? Egri Péter nem hivatkozik efféle korábbi kísérletekre, s azok valóban nem épp biztatóak. Ujfalussy József 1962-ben megjelent könyvét, *A valóság zenei képé*-t elismeréssel fogadta ugyan az egykorú kritika, nekem viszont sokszor támadt „hiszem, ha akarom” érzésem a metaforák olvastakor. Inkább csak a szöveges, az operazenében sikerült itt-ott meggyőznie. Ugyanígy jártam az egészen más utat választó Gyulai Elemérrel. Ő *A látható zene* (1968.) című kötetében a zene, a hangnemek, futamok és a színek közt vélhető azonosságról akarna meggyőzni. Hm... Kissé közelebb állt egzakt igényeimhez Vitányi Iván cikksorozata (*Népszabadság* 1968. január 13. stb.). Jók a kérdései, higgadtak a válaszai. Zenei realizmus? A valóság tükrözése vagy csak érzelmi tartalom? A valóság képszerű és jelszerű tükrözése egyaránt? A valóság mozgását írná le?

Egri Péter nem bocsátkozik elméleti fejtegetésekbe. Eleve olyan Field- és Chopin-műveket vesz célba, melyeknek van kifejezett programjuk (pl. a címükben is kifejtve), s e programok összekapcsolódnak Shelley és Turner műveivel.

Hogy az angol világon belül maradhasson, fölfedezi nekünk a zenei ínyenceink közt is alig ismert John Fieldet. Idézem, mit ír róla a lexikon: ír születésű angol zeneszerző (1782—1837); némely művét ő nevezi először *nocturne*-nek... Egri Péter kottapéldákkal is bizonyítja, hogy az övéinek és Chopinének nemcsak a címe azonos, hanem

a nagy lengyel lelkesen merített ír-angol elődjének e darabjaiból. Ennek a zenén *belüli* párhuzamnak okvetlenül lesz annyi eredménye, hogy az *Érték és képzelet* olvasói kíváncsian várják, mikor találkozhatnak Field zenéjével: nocturne-jeivel is, zongoraversenyével is. S közben benn is maradtunk az angol romantikán, ki is tekintettünk már belőle.

Még a felszínen maradnánk csak, ha megrekednénk, ha megállanánk a címeknél, témák, programok azonosságánál: ott, hogy Shelley is, Turner is, Field és Chopin is lelkesedett a szél és vihar, a képzelet viharáért és a testetlenülő éji álmodozásért. De már ez a tematikai azonosság is jelzi, hogy a forradalmi romantikában egyesíthető ez a négy művész.

Egri Péter jól tudja, hogy ennyi még nem elegendő. Ahogy Shelley és Turner egymásra felel a tárgyszerűségek feloldásában, úgy kapcsolódik hozzájuk Field és Chopin is, ahogyan föl-földoldják jelenük zenei hangnemvilágát, sejtelmes vagy döbbenetes zenei rohamaik néven nevezhető jövő felé törnek előre. Ez a név Debussyé: a kottarészletek igazolják, hogy őt idézi e két úttörő, forradalmi jövőt kereső forradalmár (113). S nem csak Chopin *Vihar-* és *Forradalmi etűdjében* forr a változás igénye, a lengyel forradalom leverése okozta megrendülés és tiltakozás (121, 131). (Ezeknek is megvan egyébként a fieldi előzménye.) Liszt is kiemelte Fieldben, az érzelmek hogyan módosítják szakadatlanul az érzéseket, hangulatokat, hogyan értékelik át folyvást zeneileg az álmatag impressziókat, áttűnő árnyalatokat egy másik állapot, árnyalat, hangulat és hangnem szempontjából. „Zenei metaforáról van itt szó” (113–114). Hát igen. Maga Egri Péter sem oldhatja föl teljesen az ilyen zenei metaforákat. De legalább itt-ott Liszt Ferenc tekintélye mögé húzódhat.

A szövegtani nyelvésztaóbor számára azonban rávilágíthat további homályokra, hézagokra is a maguk rendszerében e három terület mondandóinak és vele értékrendjeinek az összevetése. Szerencsés dolog-e egyáltalán, hogy épp művészi szövegek felől kellene feltárnunk nyelvi tárgyunk jelalkotó összetevőit? Nagyon megnehezítik ezt a sajátosan művészi tényezők. Dictum: ami mondatott. Az-e a verbálisan kifejeződő nyelvi-logikai értelem, ami a közlő költőnek volt a szándéka? És ha nem: az egyedi, ilyen-olyan ízlésű, szintű interpretátoré, változó lírai érzékenységu befogadóké egyenként? Vagy valamilyen szuperolvasóé, vagy itt és most általánosnak és/vagy tipikusnak vehető befogadói csoporté? Ez még csak a legeleje a kérdéseknek.

Meg tudjuk-e fogalmazni egyetlen ódának a valódi és teljes tudati képét, relátum-imágóját; nem is szólva egy Turner-képről vagy egy fieldi nocturne-éről? Van-e belátható határuk egy bármily rövid művészi lírai (netán festői) szöveg tényálláskörülményeinek a mentális képben (relátum-imágó)? Állíthat-e ilyesmit szélhámosság vádja nélkül akár a legfogékonyabb, legérzékenyebb értelmező? Meg lehet-e egyáltalán hitelesen különböztetni ekkor a szövegen belüli és a rajta kívüli jeltárgyat, relátumot, megkülönböztethető-e a hitelesnek vehető mai, képzelt-alkotott, jövőbeli és egy óhajtott tényállásvilág, ennek személyes tudati társadalmi képe?

Terjedelmes az ilyen interpretáció? Mennyire függ ez a mű esztétikai értékétől? (Szerintem semennyire.) Hiába szeretnénk, nem zárkozhatunk be a szövegtanba, ha nyelvi műalkotásokat magyarázunk. Sem az ismeretelmélet, sem a befogadás-lélektan, a befogadás-szociológia, sem az irodalomtörténet, általánosabb jeltan (benne az ikonográfia és ikonológia; maga is számos részágazattal), mitológia, egzegetika, sem a hermeneutika nem engedi leereszteni a sorompót. Ha mégis ezt tesszük, tudatosan csonkítunk, leegyszerűsítünk. Magam is rávilágítottam többször, hogy hogyan parancsolnak nekünk

többrétegű értelmekek után kutatni maguknak a tág értelmű műnemeknek olvasási utasításai.

Egri Péternek nem volt kötelessége, hogy bárhogy föltegye ezeket a kérdéseket. Az is valami, ha önmagunkkal való szembesülésre ihletett. Így legalább rájövünk, hogy a némileg is elfogadható válaszokért össze kell fognia az említett területek szakembereinek, agytrösztyüknek. *Egy szférát elkülöníteni* nem lehet. Együtt is csak módjával léphetünk előre. Ki tagadhatná, hogy a művészetben kívüli, gyakorlati célú, szabott kontextusú, egyedi szituációjú szövegekkel könnyebb volna dűlőre jutnunk? Az ilyen szövegek befogadói értelmét nagyban egyértelműsíti a vevők, a címzettek nyelvi, magatartási és más cselekvési „válasza”.

Ám keresse, aki tudja, az angol és a lengyel költői, festői, zenei forradalmi romantikának jövőbeli értékeit különféle lehetséges, fiktív (*ma* fiktív! Holnap is?), esetleges világokban! Keresse meg a helyüket a jelentéstani szövegtan ágrajzainak tényezőburjánzásában! Találhat valamit: olyat azonban aligha, amelyhez ne lelnék kétkedő, tovább kérdező megjegyzéseket.

Török Gábor

János S. Petőfi és Terry Olivi (szerk.): Approaches to Poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality

Walter de Gruyter, Berlin—New York, 1994. 302 p.

A Petőfi S. János és Terry Olivi szerkesztésében megjelent kötet tizenkét tanulmányban a kiindulópont az irodalmi szövegek formai és szemantikai szerveződésének a komplexitása. Ennek megközelítésében nagy a szempontokbeli változatosság. Empirikus, analitikus, nyelvi és nyelven kívüli, szövegen belüli és szövegek közötti sajátosságok, tények vizsgálatai követik egymást. De talán ennél is többet jelez a kötet alcíme, azt, hogy a megközelítések alapja a szövegiség (textualitás), szövegközöttség (intertextualitás) és a nyelvi és nem nyelvi szövegek közötti összefüggés (multimedialitás). Ismertetésemben négy olyan tanulmánnyal foglalkozom, amelyekben a vizsgálat alapja az intertextualitás és a multimedialitás.

Susanne Holthuis tanulmányának alapja egy befogadás szempontú intertextualitás, a tárgya Paul Celan egy verse: *Eine Gauner- und Ganovenweise* (*Intertextuality and Meaning Constitution: An Approach to the Comprehension of Intertextual Poetry*, 77—93). Vizsgálati elve a szöveg és befogadója közötti viszonyt jelző ‘intertextuális szemiózis’. Ennek alapja egy adott vagy feltételezett ‘intertextuális készség’, amiben a szövegek meghatározó értékű lehetősége tükröződik, az, hogy a különféle szövegjelzések révén maga a szöveg ‘indokolja’ intertextuális értelmezését, így az intertextuális szövegvizsgálatban az olvasóhoz kötődő intertextuális jelentésalkotás sajátos stratégiáival kell számolnunk. Az intertextuális készséghez az explicitég különböző fokozatait társíthatjuk, amelyek a konkrét szövegek tipológiai sajátosságaitól függenek. A szóban forgó sajátosságok csak akkor jutnak intertextuális értékhez, ha az olvasó bizonyos értelmezési hipotézisek alapján mint ‘olyanokat’ fogad el.

A szerző kétféle intertextualitásbeli viszonyt különít el: tipológiáit és vonatkozásait. Tipológiáiról akkor beszélhetünk, ha funkcionális és/vagy rendszerbeli azonosságokat vagy hasonlóságokat mutathatunk ki. A vonatkozási lényege — ahogy a műszó értelmé-

ből is következik — az, hogy egy szövegben egy más szövegre való vonatkozások, esetleg utalások vannak attól függetlenül, hogy az így vagy úgy összefüggő szövegeket ugyanazon a nyelven vagy más nyelven írták. Holthuis vizsgálataiban ez utóbbi áll az előtérben.

Az említett szempontok alapján elemzi Paul Celan *Eine Gauner- und Ganovenweise* című versét, és veti egybe Villon *Tetrastique*, Heine *An Edom!* című versével, valamint egy indulóval, a *Landsknechts-Marsch* egy korábbi (egy 1590 körüli) változatával.

Marcello La Matina egy multimediális kérdést taglal: egy zenei és nyelvi közlemény elméleti jellegű értelmezését, ennek tanulságos lehetőségét mutatja be (*The Epitaphium Sicili as a Musico-Verbal Text: A Semiotic Approach to Ancient Poetry*, 94—151). A kettős közlemény egy sajátos szemiotikai ‘tárgyat’ alkot, olyant, amely különbözik a csak nyelvi vagy csak zenei szövegtől. Az érdekes és módszertanilag is sokatmondó elméleti alapoás után egy zenei-nyelvi szöveget elemez: *Epitaphium Sicili*. Mi ebben a multimedialitás? Az I/II. századból való görög szövegnek fennmaradt a megzenésített ‘vehiculuma’ is. Elméleti alapja a Petőfiét továbbépítő vizsgálati keret: a multimediális emberi kommunikáció szemiotikai filozófiája (I. Petőfitől *Verso una teoria e filosofia semiotica della comunicazione verbale*, 1990.). Az elméleti fejtegetések alapját és még inkább az elemzés alapját az ugyancsak Petőfitől átvett fogalmi rendszer (vehiculum, formatio, sensus, relatum) alkotja. További szempontok a közlés szemiotikai filozófiájának három (latin műszavakkal jelzett) részterületéből adódnak: modi comunicandi, modi faciendi, modi significandi. Az elemzésben a legfontosabb eljárás a beszéd (a nyelvi szöveg) melódiájának és a dal (a megzenésített szöveg mint zenemű) melódiájának egybevetése. Így jut el a szerző a zenei jelentés kérdéséhez, pontosabban a vizsgált zenei-nyelvi szöveg jelentésének megfejtéséhez, ezen belül is a szimbolikus tartalom értelmezéséhez.

Érdekes Maria Langleben intertextuális és a multimedialitásra is figyelemmel levő elemzése („*A Hebrew Melody*” by Byron and Lermontov: *Persuasion by Paradigm*). Két szöveget vizsgál: Byronnak 1815-ben írt *My Soul is Dark* című versét és ennek 1836-ból való orosz nyelvű fordítását Lermontovtól (Eвреjszkaja Melodija). A kettő elemzésébe utólag belevonja Baratsinszkij 1834-ben írt hasonló tartalmú versét. És mintegy kiegészítésként a Byron-vers megzenésített ‘szövegét’ is adja.

Az elemzés alapja a szerző szerinti ‘sajátos (megfelelő, illő) olvasás’, amiben lényeges az, hogy a linearitás különféle nem lineáris szerkezetek sok dimenziójú struktúrájává szerveződik át. E sokféle struktúra közül hármat tekint gyakorinak (feltehetőleg minden versszövegben meglevőnek): mondatfeletti, időbeli és ismétlődő. A szerző úgy véli, hogy az ilyen és ehhez hasonló struktúrákra az Enkvist szerinti stílusjegyek lehetnek jellemzőek. Az író és az olvasó közötti ‘titkos’ kommunikáció jelentős mértékben a szóban forgó struktúrák hatássóságától függ.

A két versben Langleben figyelemreméltó szemantikai és formai összefüggéseket, hasonlóságokat és különbségeket fed fel, mint amilyen például: az elkeseredés és a remény egyensúlya, illetőleg ennek hiánya, a király és az énekes ellentéte, a hárfa és a király lelke, a verssorok szimmetriája és e szimmetria hiánya. Mindezek alapján fő következtetésként a szerző Lermontov fordítását egy másik nagy költő személyes üzeneteként fogja fel.

Antonio Garcia-Berrio tanulmánya ugyancsak multimediális témát taglal: festmé-

nyek és versek egybevető vizsgálatát (*Paintings and Poems: A Synthesis of Methodological Reflections on the Work of Luis Feito*, 265—292). Az irodalom és a festészet összehasonlító vizsgálatát a kérdés történetének összefoglalásával kezdi (a német szellemtörténeti iskola, az orosz formalisták, szemiotika stb.). Már ebből — a különben tanulságos szintézisből is — kiderül, hogy az összehasonlító elemzés alapja a 'szövegként' felfogott festmény szövegsemiotikai vizsgálata, aminek itt tárgya Luis Feito festészete.

Garcia-Berrio szerint az ilyen vizsgálat nem a festészet és a költészet egymással egyeztethető alapelemeinek (pl. vonal, folt, szín, illetőleg hangok, szavak stb.) összehasonlítása szerint történik, hanem a mindkét művészetben elkülöníthető szintek szerint, mint amilyen például a grammatikai, szemantikai, pragmatikai szint, illetőleg egység.

E négy tanulmány ismertetése is igazolja, hogy az intertextualitás és az intermedialitás ma a szövegvizsgálatok előterében áll. Ami pedig a tanulmányok értékét illeti, teljes mértékben elfogadhatjuk a két szerkesztőnek az előszóban megfogalmazott véleményét, azt, hogy a tanulmányok jelentős mértékben gazdagíthatják, javíthatják a szövegvizsgálatok módszereit.

Szabó Zoltán

Marcello La Matina: „La gratitudine come problema semiotico-filologico. Gli ex voto per San Nicola da Tolentino”

In: *Interpretazione e gratitudine. XIII Colloquio sulla interpretazione. Macerata 30—31 Marzo 1992*, a cura di Giuseppe Galli. Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1994. 229—272.

Az interpretáció problematikájáról a Maceratai Egyetem Giuseppe Galli által 1980 óta évenként megrendezett interdiszciplináris kollokviumain több ízben is elhangzottak multimediális tematikájú előadások. Lásd például Pierette Lavanchy „La piet... fiorentina di Michelangelo tra iconografia e psicoanalisi” (in: *Interpretazione ed Epistemologia. VII. Colloquio sulla Interpretazione. Macerata, 30—31 Marzo 1992*. a cura di Giuseppe Galli, 59—99), Cornelia Diekamp Moiso „Il tema del figliol prodigo nella pittura neerlandese” (in: *Interpretazione e Invenzione. La parabole del Figliol Prodigo tra interpretazioni scientifiche e invenzioni artistiche. VIII. Colloquio sulla Interpretazione, Macerata, 17—19 Marzo 1986*. a cura di Giuseppe Galli, Genova, Marietti, 1987. 205—244), János S. Petőfi „Béla Bartók: »Il castello del principe Barbablù« Alcuni aspetti della costituzione e del significato simbolico di un'opera d'arte multimediale” (in: *Interpretazione e Riconoscimento. Riconoscere un testo, riconoscersi in un testo. Atti del X. Colloquio sulla Interpretazione, Macerata, 21—23 marzo 1988*. a cura di Giuseppe Galli, Genova, Marietti, 201—253).

Az 1992-ben megrendezett XIII. kollokviumon Marcello La Matina a képek elemzésének szemiotikai-filológiai kérdéseivel foglalkozott. Előadására egyrészt azért kíváncsi felhívni a figyelmet, mert a multimediális kommunikátumok elemzése szempontjából érdeklődésre tarthat számot, másrészt pedig azért, mert a szerző azonos alapról kiindulva közelít a különféle médiumú kommunikátumokhoz.

Előadása szemiotikai kérdésekkel foglalkozó részében La Matina először a követ-

kező két kifejezés használatával foglalkozik: „*A raffigura B*” [*A* (képszerűen) ábrázolja *B*-t] és „*A esprime qualcosa-C*” [*A* valamifajta *C*-t juttat kifejezésre].

Az első kifejezést — La Matina szerint — abban az esetben használjuk, ha *A* releváns módon hasonlít *B*-re. Ez a kifejezés azonban nem problémamentes. Azt állítani, hogy egy *A* tárgy egy *B* tárgyat ábrázol, azt jelenti, hogy az *A* tárgyat a ‘hasonlóság’ alapján vonatkoztatjuk a *B* tárgyra. Egy tárgy azonban leginkább önmagára hasonlít; ennek ellenére nem mondjuk, hogy egy tárgy elsősorban önmagát ábrázolja! Ezenkívül a hasonlóság egy szimmetrikus tulajdonság, míg az ‘ábrázolás’ nem az. A hasonlítást kifejezésre juttató állítás pontosítására egyesek (például Goodman) a következő módosítást javasolják: „egy *A* tárgy akkor és csak akkor ábrázol egy *B* tárgyat, ha az *A* tárgy utal (referál) a *B* tárgyra”. Még pontosabban természetesen azt kellene mondanunk, hogy „az *A* tárggyal (mint egy ‘referenciális kifejezéssel’) *valaki* utal a *B* tárgyra”. De még ez a pontosítás se elegendő, mert — ahogy ez történik a votív képek esetében is — egy-egy adott képek csupán az egyik lehetséges perceptív ‘mentális imágója’ utal (valami módon) az ábrázoltra. Nyilvánvaló, hogy a pontosítási kísérleteknek ez az útja abba az irányba vezet, amelyben a ‘képi utalás’ a ‘nyelvi utalás’ közelébe kerül. Ugyanakkor nem kis nehézségbe ütközik az ‘alany’—‘állítmány’ megkülönböztetést a képekre alkalmazni, azaz elkülöníteni egy képen a kép ‘predikátum’ részét a kép többi részétől. E nehézség leküzdésében — jegyzi meg La Matina — valamit segíthet talán Lyons fel-fogása, aki szerint az ‘alany’, ‘állítmány’ stb. kategóriák nem fogalmiak, nem univerzálisak, hanem olyan terminusok, amelyek disztribúciós alapon elkülöníthető — tetszőleges módon értelmezhető — grammatikai osztályokra utalnak.

Hasonló problémák merülnek fel a második kifejezés használatával kapcsolatban is. Nem könnyű választ adni ugyanis arra a kérdésre sem, hogy például a votív képek mi módon juttatják kifejezésre a ‘hála’ érzését. Amikor azt állítjuk, hogy ‘hálát’ juttatnak kifejezésre, a ‘hálásnak lenni’ predikátumot alkalmazzuk valamiféle nem fogalmi módon a votív képekre.

La Matina ezek után Goodman ‘notacionalitás’ fogalmát kíséri meg képekre alkalmazni, a ‘verbális nyelv(ek)’ és a ‘képi nyelv(ek)’ különbözőségét ennek szempontjából megközelítve. (Erre a részre itt csupán egy ‘témamegjelölő’ utalást tehetek, mert ‘tartalmi’ bemutatása megkívánná nemcsak ennek a résznek, hanem a teljes tanulmányának a lefordítását.)

A fenti kérdések (és általában a képek) elemzéséhez az azonos tematikájú/funkciójú votív képek halmazát azért tekinti La Matina alkalmas korpusznak, mert bennük sok az ismétlődő elem, ami megkönnyíti az ‘utaló funkció’ szemiotikai megközelítését.

Petőfi S. János

Rachel Fordyce and Carla Marella (eds.): Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds

Berlin—New York, Walter de Gruyter, 1994. 277 p.

0. 1990 júliusában az urbinói Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica nemzetközi konferenciát rendezett, amelynek témája „Alice nyelvészete” volt. Ez a kötet a konferencián elhangzott előadásokat tartalmazza, kiegészítve egy több száz tételt tar-

talmazó 'Alice'-bibliográfiával. Ez utóbbi azért is jelentős, mert Lewis Carroll Alice-könyvei iránt — azok sokrétűsége miatt — változatlanul nagy a nyelvészeknek, pszichológusoknak, filozófusoknak, logikusoknak, valamint a multimediális kommunikáció kutatóinak az érdeklődése.

Abban a reményben, hogy a jövőben ezzel a könyvvel egy részletesebb recenzió is foglalkozik majd sorozatunkban, itt csupán három — szorosabban jelen kötetünk tematikájába tartozó — tanulmányról kívánok röviden szólni.

1. Paola Boldrini, Manuela Nocentini és Piero Ricci „*Was It a Cat I Saw?»: The Vanishing Sign*” [»Macska volt az, amit láttam?»: Az eltűnő jel] című tanulmányukban (43—52) azt a kérdést vizsgálják, hogy

lehetséges-e, hogy ugyanaz az implicit szemiotikai elmélet egyesíti az ikont — a Cheshire Cat vigyorgását —, az írást, az íróújj nyomát (a ceruza hangtalanságát) és az olyan, határozottan deiktikus nyelvi kategóriákat, mint a személyes névmások és a tulajdonnevek?

A szerzők — hivatkozva C. R. Tompkinsnak a Cheshire Cat komputerrel történő „genetikus” szimulációjára, amelyben a macska pófája, miután anatómiai formában megjelent, eltűnik vigyorgása mögött, ami a maga részéről úgyszintén eltűnve, végül a macska 'lábnyomát' hagyja maga után — elemzésüket ennek a 'visszamaradó nyom'-nak a vizsgálatára építik, amely lehetőséget ad(hat) egy speciális Alice-i jeltipológia létrehozására.

Említett példáik a következők:

— Amikor a királynő elrendeli a macska lefejezését, a kivégzők arra hivatkoznak, hogy nem vágható le egy fej, ha nem létezik a törzs, amiről le lehetne vágni, míg a király kitart azon véleménye mellett, hogy mindaz, aminek feje van, lefejezhető. A kivégzők problémájához hasonló Alice problémája, amikor a vigyorgásra nem akar addig reagálni, amíg a macskának legalább a szemei és fülei is meg nem jelennek, mert attól fél, hogy közleménye különben 'nem érné el' a macskát.

Az eltűnő macska és a visszamaradó vigyorgás relációja olyan jelrelációként értelmezhető, amelyben egy test 'emléke' megmarad a test eltűnése után.

— Az előbbi relációnak az ellentéte az a reláció, amelyben egy cselekedet nem jár azzal a következménnyel, amivel járnia kellene, például csupán egy ujjal írni, ceruza nélkül.

A fenti két esetben mindazonáltal közös az, hogy a 'logikai reláció' a megjelenik/nem jelenik meg tengellyel áll kapcsolatban, míg az indexikus jelek a levés/nem levés tengelyére vonatkozóan osztályozandók, minthogy egy indexikus jel 'szomszédsági reláció'-ban áll valamivel, ami egyszer volt és újra lesz. Ebből a sokrétű relációhalmazból is lássunk itt egy-két példát.

— Carroll *Through the Looking-Glass* című művében az adott két szereplő 'gallér'-ján látható „DUM” és „DEE” sajátos indexikális funkcióval rendelkezik, minthogy ezek az írott jelek csupán a különbségre utalnak, mialatt az azonosságot az explicit kifejezésre nem jutó TWEEDLE 'emlék'-e hordozza.

Hasonló a helyzet az „Underground” világ ontonomáziára épülő tulajdonneveivel (lásd: Az Egér, A Galamb, A Hernyó, A Piros Királynő, A Fehér Nyúl). A tulajdonneveknek továbbá, anaforikus és appellatív funkciójukon túl, itt jelölniük is kell. Amikor például Alice Humpty Dumpty kérdésre, hogy tudniillik mit jelent az ő (mármost Alice) neve, azzal a viszontkérdéssel válaszol, hogy „Kell-e, hogy a nevek jelentsenek valamit?”, Humpty a következőképpen reagál: „Nyilvánvaló, hogy kell (...): Az *én* nevem azt a formát jelöli, amivel rendelkezem.”

Ezek a szereplők nincsenek kötve Alice történetéhez: ők ‘saját történetük’-ön belüli szereplők, ezért nem változtathatók.

Humpty Dumpty — aki tudatában van a *portmanteau*-szavak létezésének! — e nevek mélyebb elemzésére ösztönöz:

— DUM vs DEE például a következőképp elemezhető: DUM(b) vs DE(af), vagy még világosabban „deaf and dumb” [süket és néma];

— másfelől a Humpty Dumpty név ‘jelentése’ a következő módon vezethető le:

HUMPTY = HUM+(em)PTY

DUMPTY = DUM+(em)PTY

ahol a DUM és HUM kommunikációs nehézségre utaló elemekként foghatók fel, a hangok hallhatóvá tevési kísérletének eredménytelenségére, amit az „empty” [üres] melléknév megismételt alkalmazása csak tovább erősít.

A névmások — állapítják meg a szerzők — mindezek következtében ebben a szövegben se nem anaforikusak, se nem kataforikusak, hanem egyszerűen csupán a szöveg kohéziójának hordozói, anélkül, hogy visszautalnának egy olyan kezdőpontra, amely szemantikai síkra emelhetné őket.

A szerzők példái, elemzései igazolni látszanak tanulmányuk elején megfogalmazott feltevésüket, azt tudniillik, hogy

Úgy tűnik, hogy egy közös gesztus kapcsolja egymáshoz az Alice-szöveg három említett helyét, ami metatextuális helyekké avatja őket: a nyom megelőzi a testet, a névmás megelőzi a nevet, a reprezentáció megelőzi a világot. Ha a látható felület a tükör produktuma, a név és a *phoné* a névmás és a betű produktumai.

2. Amíg az előzőekben idézett tanulmány szerzői az Alice-szövegekben fellelhető ikonikus és verbális szemiózis bizonyos tulajdonságainak párhuzamosságára mutatnak rá, Isabelle Nières „*Tenniel: The Logic behind his Interpretation of the Alice Books*” [Tenniel: Az Alice-könyvekre vonatkozó interpretációja mögötti logika] című tanulmányában (194—208) arra a kérdésre keres választ, hogy mivel magyarázható Tenniel Alice-illusztrációinak más illusztrátorokéit háttérbe szorító sikere.

A válasz egyik fele a szerző szerint történeti-biográfiai jellegű, másik fele az illusztrátor interpretációjának konzisztenciájában rejlik.

Kezdve az elsővel: Carroll — mint tudjuk — maga akarta, hogy az *Alice’s Adven-*

tures in Wonderland és a *Through the Looking-Glass* saját maga vagy mások által illusztrált könyvek legyenek, s elsősorban nem azért, mert gyerekkönyvek. Az illusztrációkat továbbá a szöveg oly mértékben szerves részének tartotta, hogy nem tudta addig az írást elkezdni, amíg nem tudta, hogy ki lesz az illusztrátor!

Az *Alice's Adventures in Wonderland* előzménye egy csupán négy fejezetből álló (maga Carroll által illusztrált) „*Alice's Adventures Under Ground*” című mű volt. Amikor Carroll elhatározta e könyv kibővítését, mivel a kibővített változatot nem akarta ő maga illusztrálni, illusztrátort keresett. Egy barátja révén jut el Tennielhez, aki már akkor híres Punch-karikaturista, és Aesopus meséinek ismert illusztrátora volt. Tenniel elvállalta az illusztrálást, és az (egyébként Carroll által folyamatosan ellenőrzött!) illusztrációkkal 1865-ben publikált könyv sikert aratott. — Jóllehet Carrollnak nem tetszettek túlságosan Tenniel illusztrációi, amikor 1866-ban elhatározta a *Through the Looking-Glass* megírását, mindent elkövetett, hogy a folytonosság megtartása érdekében azt is Tenniel illusztrálja. (A „mindent elkövetett” kifejezés itt azt a tényt takarja, hogy Tenniel nem akarta elvállalni e második könyv illusztrálását, és csaknem két évet vett igénybe, amíg végül 'kötélnek állt', ami azt is jelentette, hogy Carroll végre elkezdhetette e második könyv írását.) Ez a könyv 1871-ben jelent meg, és sikere mind Carroll kitartó rábeszélő munkáját, mind Tenniel illusztráló tevékenységének eredményességét igazolta.

Ami azonban az illusztrációs sor sikeres voltát illeti, az természetesen nem a fentiekben leírt körülmények meglététől vagy meg nem lététől függ, hanem attól, hogy az illusztrációk logikusan juttatják-e kifejezésre az illusztrált történetet, annak megfelelően, ahogy az illusztrátor értelmezte azt. A szóban forgó tanulmány szerzőjének a figyelme elsősorban ennek a logikának a feltárására irányul.

Annak a kérdésnek az eldöntésétől függetlenül, hogy Carroll illusztrációi befolyásolták-e Tennielt, s ha igen, mily mértékben, Nières a következő három pontot illetően találja Tenniel illusztrációit a Carrolléitól eltérőnek: Tenniel

— illusztrációiban figyelmen kívül hagyja Carroll szimbolizmusának egy részét, nem hangsúlyozza a 'monstrummá' vált Alice megjelenési formáit, a karakterek egymástól lényegileg eltérő vonásainak megjelenítésére törekszik, és nem a pillanatnyilag adottakra;

— megpróbál illusztrációiba legalább egy leheletnyi 'realitást' bevenni;

— megpróbálja Alice-t öltözetében olvasóihoz hasonlóvá tenni, és ezért a különböző kiadások számára Alice-illusztrációján változtatásokat hajt végre, míg a többi szereplővel másképpen bánt, ezek 'korszerűsítésére' egyáltalán nem törekszik.

A szerző szerint azonban az a döntő, hogy Tenniel illusztrációi egy jól átgondolt interpretatív nézőpontot sugallnak, hogy Carroll történetét a protagonisták ellentétei soraként rekonstruálja, hogy a jellemekre koncentrálna (amelyek közül mintegy ötven különböző személyiséget ábrázol), s végül, hogy bizonyos ikonográfiai attribútumokkal ellátva a szereplőket, logikus hierarchiát alkot belőlük.

Megállapításait Nières egyrészt Tenniel és Carroll illusztrációinak összehasonlításával és különböző kritikusokra való hivatkozásokkal, másrészt számos Tenniel-illusztráció elemzésével támasztja alá.

3. A harmadik tanulmány, amire itt utalni kívánok, Horányi Özséb „*Two Portrait Galleries. Remarks on depicting Alice and her Company*” [Két portrégaléria. Megjegyzések Alice és társasága ábrázolásához] tanulmánya (209—235).

Ebben a tanulmányban — a témához hűen! — nem a szöveg ‘beszél’, hanem a képek. Más szóval: Horányi egy nagyon tömör, rövid bevezető után az angol Alice-könyvek és magyar fordításaik Tenniel, illetőleg Szecska által elkészített illusztrációit állítja szembe egymással.

A bevezető a két illusztrációsor (a két ‘portrégaléria’) közötti főbb eltéréseket a következőkben foglalja össze.

Egyfelől

(a) a magyar illusztrációk általában nagyobbak, mint az angolok;

(b) a magyar illusztrációk az esetek többségében túllépik az oldalak nyomdatechnikai tükrét, az angolok csak ritka esetben;

(c) a magyar változatban a szöveg gyakran körbefogja az illusztrációt, ami nem fordul elő az angolban;

(d) a magyar illusztrációk stílusa *lágysabb és meseszerűbb*, mint az angoloké — az angol illusztrációk stílusa *realisztikusabb és kidolgozottanabb*.

Másfelől

(i) a magyar változat nem rendel illusztrációkat a versekhez;

(ii) minthogy a magyar változat nem tartalmazza a *Looking-Glass* eredeti *Előszavát*, az illusztrációk háttere a sakk szituáció helyett egy metaforikus szituáció;

(iii) a magyar változat az illusztrált epizódoknak más momentumaira koncentrál, mint az angol;

(iv) más az angol és más a magyar ‘szövegértés’ alapja (a magyarban például a *vigyorgog, mint a fakutya* szólás meglelte következtében a Cheshire Cat-ot egy fakutya helyettesíti);

(v) az egyik angol *Looking-Glass*-illusztráció Alice-t egy őzzel ábrázolja, amit nem lehetett ‘átültetni’ magyarra, mert az őz nagyon hasonlít Bambihoz.

Röviden: ezek a különbségek az angol és a magyar ikonográfiai nézőpont különbözőségéből (az angol és a magyar kultúra különbözőségéből) fakadnak.

Ezek után Horányi több angol—magyar illusztrációpárhoz fűz történeti, illetőleg a kultúrák különbözőségére utaló kommentárt.

4. A bemutatott három tanulmány a szöveg és illusztráció kapcsolatának három alapvető aspektusára mutat rá: a verbális és ikonikus szemiózis működésének lehetséges analógiájára, az illusztrációknak mint sajátos szövegértelmezéseknek a logikájára, valamint az illusztrációk kultúraspecifikus jellegére.

E rövid ismertetés befejezéséként azt szeretném megjegyezni, hogy a szöveg és illusztráció kapcsolatának a vizsgálatát sok szemponttal gazdagíthatná például egyrészt az Alice-illusztrációk és a rájuk vonatkozó szakirodalom kritikai feldolgozása, másrészt olyan illusztrált könyvek elemzése, mint például a *Pinocchio*, ahol az olasz illusztrációk több mint százéves időszakra kiterjedő változásai éppúgy elemzés tárgyát kellene hogy képezzék, mint a számos nyelven fellelhető változatok nyelv- és kultúraspecifikus variánsai.

Petőfi S. János

Ebben az ismertetésben nem teszek mást, mint néhány alapvető könyvészeti adatot adok meg az OuLiPo elnevezésű társaságról, munkálataikról és történetükről. Amennyire lehetséges, tartózkodni szeretnék az értékeléstől, és ennek több oka van. 1. Az OuLiPo „külső” — vagy ahogy ők mondanák: extra-oulipianus — története ismereteim szerint még megíratlan, jóval több a gyakran ironikus önkomentár. 2. Bár ők maguk látható módon nem vesznek részt a legendaképzésben, a csoport körül kialakult legendárium nincs ellenükre. 3. A tárgyyszerű ismertetés azért is felette szükséges, mert írásaik nehezen elérhetőek, meglehetősen szétszórta jelentek meg, s ma még a másodlagos információk keltette zavarok talán megelőzhetőek az alapvető források és az alapvető irodalom felvonultatásának segítségével.

Az OuLiPo mozaikszó, az *Ouvroirs de Littérature Potentielle* (A Lehetséges Irodalom Műhelyei) rövidítése. A ma is működő társaság 1960. november 24-én alakult meg Párizsban, a *Vrai Gascon* nevű vendéglő asztalánál. Általánosságban azt mondhatjuk, a csoport munkálatai az irodalom és a matematika határán helyezkednek el. (Ez önmagában nem jelent újdonságot, hiszen Kerényi Károly óta tudjuk, hogy *Pythagoras* és *Orpheus* testvérek, Falus Róbert óta, hogy *matematika és esztétikum* nem idegenek egymástól, de hivatkozhatnánk későközépkori számelvű poétikákra éppúgy, mint a leibnizi kombinatorikus irodalom hagyományára. Itt a matematikai elgondolások és az irodalomcsinálás összekapcsolásának módja az új.) Az OuLiPo eszméje természetesen időben korábbi, az 1960-as éveket jóval megelőző törekvésekre vezethető vissza. A társaság két „alapító atyja” közül François Le Lionnais már a negyvenes évek derekán kísérletezett formális elvek érvényesítésével költészetnyelvi anyagban. A másik alapító, a transzcendens szatrapa, Raymond Queneau — e címet a Patafizikus Kollégiumban kapta — már 1937-ben nyilvánvalóvá tette *Technique du roman* (A regény technikája) című rövid írásában három regényének számelvű szerkesztésmódját, a negyvenes évek második felében pedig közreadta nevezetes *Cent mille milliards de poèmes* (Száz ezer millió költemény) című kötetét. E mű, ez a „művészeti önkiszolgáló” felmérhetetlenül nagy szerepet játszott az OuLiPo gondolkodásmódjának kialakulásában: arra szolgál, hogy megnövelje a szöveg lehetséges olvasatainak a számát, hogy kimozdítsa az olvasót legendás passzivitásából a szöveg lineáris mozgásának megtörése segítségével. A könyv egy-egy oldalán 14 nyomtatott sor található (szonetttről van szó), de a sorok alatt a kötet gerincétől a lap széléig, vízszintesen, bemetszésekkel találkozunk, azaz az egyes sorok csíkokat alkotnak, ami lehetővé teszi, hogy egy nagy étlapról választhassam ki szonettet 1. sorát, majd a 2-at, és így tovább (amiből az olvasó által elvileg összeállítható lehetséges szonettek rendkívül nagy száma következik, valamint az a tény, hogy e művet szerzője maga sem olvasta, mert nem olvashatta végig).

Az OuLiPo korai időszakának törekvéseire vonatkozó legfontosabb forrás Queneau egyik, 1964 januárjában egy kvantitatív nyelvészeti szemináriumon tartott előadása. A *Littérature potentielle* (Lehetséges irodalom) öndefiníciós tanulmány. Hadd idézzem a kezdetét! „Mi a lehetséges irodalom? Legelőször is azt mondanám, az, amin a François Le Lionnais alapította csoport három éve munkálkodik. Tíz tagja van, neve pedig a Lehetséges Irodalom Műhelye.

Műhely, mivel működésről van szó;

Irodalom, mivel irodalomról beszélünk;

Lehetséges — a szó itt használatos különböző jelentései, remélem, az előadás során világosakká válnak.

Összegezve: OU. LI. PO.

Mi a célja munkálatainknak? Új, matematikai természetű »struktúrákat« kínálni fel az íróknak, pontosabban új mesterséges (artificiels) vagy mechanikus eljárásokat találni fel, az irodalmi tevékenységet serkentendő: hogy úgy mondjam, ihlet-támasztékokat, vagy inkább a kreativitás segédeszközeit.

Mi nem az OU. LI. PO?

1. Nem mozgalom vagy irodalmi iskola. Az esztétikai értéken innen helyezkedünk el, ami nem jelenti, hogy lebecsülnénk azt.

2. De nem is tudományos szeminárium, vagy — idézőjelbe téve — nem valami »komoly« munkacsoport, jóllehet egyikünk tagja a Bölcsészettudományi, egy másikunk pedig a Természettudományi Karnak.

Végül 3. szó sincs kísérleti vagy aleatorikus irodalomról (mint például Max Bense stuttgarti csoportja esetében).

Most rátérek arra, hogy mi is az OU. LI. PO., pontosabban hogy én minek gondolom. Kutatásaink:

1. *Naivak*: a naiv szót perimatematikai értelemben használom, ahogyan a naiv halmazelméletben szokás. Amúgy túlzott kicsiszolás nélkül haladunk előre. Menet közben tanulunk meg járni.

2. *Kisipari jellegűek*: de ez nem lényeges. Sajnáljuk, hogy nem rendelkezünk masinákkal: üléseinken folyamatos a *lamento*.

3. *Mulattatók*: legalábbis számunkra.” (Raymond Queneau: *Bâtons, chiffres et lettres*, Éd. Gallimard, Paris, 1965. 321–322.)

A társaság történetének kezdeti időszakára vonatkozóan két könyvre szeretném felhívni a figyelmet. Az egyik az OuLiPo-tag Jacques Bens dokumentumközlése, amelyben az első három esztendő üléseinek jegyzőkönyveit adta közre (Jacques Bens: *Oulipo* 1960–1963, Éd. Christian Bourgeois, Paris, 1980.), s amely kiválóan érzékelteti a társaság utánozhatatlan, frivol és önironikus hangnemét. A másik a szintén OuLiPo-tag Paul Fournel könyve, mely egy *Rövid történeti bevezetőt* kivéve az első időszak munkálatairól ad számot (Paul Fournel: *Clefs pour la littérature potentielle*, Éd. Denoël, Paris, 1972.). Ha nem az öndefiníciók felől közelítünk, a Queneau által *naiv*ként jellemzett 60-as éveket a *formális kutatások évtizedének* nevezhetnénk. A kulcsszó ebben az időszakban a *szabály*, a *kötöttség* (*contrainte*). Egyik 1993-as interjújában Jacques Roubaud így beszélt ezekről a szabályokról: „Az OuLiPo elgondolása szerint a kötöttségek előfeltételei az irodalmi szöveg létrehozásának. Ezeknek minél átfogóbban kell érvényesülniük. Működésük kezdődhet a szöveg — mondjuk így — makroszkopikus szintjén, de meghatározhatja majdhogynem minden egyes szó, sőt betű kiválasztását. Azt tudjuk, hogy az irodalmi szövegek többnyire meghaladják saját mondanivalójukat. Ez még meglepőbb az Oulipo keretei között: itt ugyanis nem csupán a szöveghez képest külső mondanivaló van jelen, de egy belső megkötés is életbe lép, melynek hatása nem számítható ki előre” (*Az emlékezet körei. Interjú Jacques Roubaud-val*, készítette Aliette Armel. Ford. Kluge Katalin, Szépliteratúra ajándék, Pécs, 1994/1. 18). Mielőtt a formális szabályok szövegbe vitelére és működtetésére négy rövid példát emlitenék, néhány szót kell szólni a korai időszak kettős irányáról. Még a kezdetek idején a programok és a kiáltványok elkülönítettek kétféle ténykedést, a társaság belső szóhasználatával az *anaoulipizmust* és a

szintoulipizmust. Az előbbi esetben a szöveget létrehozó tevékenység adott, már meglévő, többnyire szépirodalmi anyagból indul ki, és erre kényszerít rá akár korlátozó (restrikciós), akár kiterjeszkedő (extenziós) szabályokat, míg az utóbbi esetben nem beszélhetünk előzetes kiindulási szövegről. Ami az anaoulipós szövegátalakító munkákat illeti, az OuLiPo nem fetisizálja a kiindulási szövegeket, nem mondja azt, hogy a klasszikus alkotások megérinthetetlenek, nem ismeri a szöveg szentségét, sőt: transzformációs vonzódásainak tárgya a *Marseillaise* éppúgy lehet, mint egy Victor Hugo-vagy egy Mallarmé-költemény.

De lássuk az első példát! A példa neve: *A redundancia Mallarménál*. Természetesen Queneau az eredeti, *La vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* kezdetű Mallarmé-szonettet vette alapul, a fordításnál én Weöres Sándor magyarítását használom. Úgy kezdődik, mint egy recept valamely szakácskönyvben:

„Vegyünk egy Mallarmé-szonettet:

*A szűz az eleven a szépséges jelen
Tép-e szét minket és mámoros szárnyverése
Kemény tó feledi hogy mit borít be kérge
Rabbá-vált repülést a jég bérceiben!*

*Emlékszik egy régi hattyú itt ő pihen
Hasztalan villog a jég-tömbből ékessége
Oly tájról nem dalolt ahol örömmel élne
S rátört a meddő tél unalma fényesen.*

*E fehér haldoklást nyaka örökre rázza
Mellyel a tér az őt tagadót leigázza
S nem a rög szörnyét mely tollak bilincse lett.*

*Agyrém e hely ahol tiszta röptére szépen
A megvetés rideg álma jegesedett
Mit felölt a Hattyú meddő száműzetésben.*

Most hozzáfogok ennek a szonettnek az elhaikusításához, azaz a rimelő egységeken kívül kitörlök mindent; vagy másként mondva — hogy matematikai nyelvet használjunk — megvizsgálom a költeménynek a rimelő egységekre való korlátozását. (Felteszem, hogy a szubjektív központosítás ez esetben megengedhető.)

*Jelen
szárnyverése
kérgé
bérceiben*

*pihen.
Ékessége
élne
fényesen.*

Rázza,
leigázza
bilincse,

szépen
jegesedett
száműzetésben.

Mi ebben az érdekes? Primo: Kaptam egy új költeményt, szavamra, nem rosszat, és sosem szabad panaszkodnunk, ha szép költeményre találunk. Secundo: az a benyomásunk, majdnem mindent megőrzött a restrikció abból, ami az egész költeményben benne van; ezért beszéltem redundanciáról. Tertio: anélkül, hogy a szentségtörés határáig elmerészkednénk, legalább annyi kijelenthető, hogy ez a restrikció egy kiinduló költeményre világít rá; nincs híján exegetikus értéknek és hozzájárulhat az interpretációhoz” (Raymond Queneau: i. m. 334—336).

A továbbiakban egy kettős példát, egy franciát és egy magyart szeretnék hozni arra, amit az OuLiPo „szép hiánynak” (*la Belle Absente*) nevez. [Ennek az eljárásnak az ellentéte a későbbiekben előforduló „szép jelenlévő” (*a Beaux Présents*)]. Jacques Roubaud algebrikus tündérmeséjében olvashatjuk, hogy a kereszteződésben „La voiture de l’alcade passait à 8 heures, celle du boulanger à 9; à 10 heures passait l’estafette du facteur puis un ilote à onze heures, mais à pied” (Jacques Roubaud: *La Princesse Hoppy ou Le conte du Labrador. Chapitre 2: Myrtilles et Béryl*, in: Oulipo: *La Bibliothèque Oulipienne*, volume I, 2^e éd., Ramsay, Paris, 1990. 134; magyarul: *Hoppy hercegnő avagy Labrador meséje*, ford. Szigeti Csaba, 2000, 1991. október, 35—41). A forgalom menetrendje a reggeli és a koradélelőtti órákban még világos. De mit jelent az, hogy „tizenegy órakor egy helóta (ilote) ment át, de gyalog”. Hogyne, ő gyalog ment, ellentétben az autókkal. De mit keres a szövegben a kézbesítő után egy helóta? A mondatban ott a szép hiány, egy p hiánya: ha pilóta (pilote) megy át a kereszteződésen, tényleg érdekes, hogy gyalog kel át a zebrán. Analógiaként a mi költészetünkben a *h* belle absente-ja, szép hiánya jut eszembe Weöres Sándor egyszavas költeményében: „Tojáséj.”

Hasonlóan formális restrikciós eljárás a lipogrammatikus szöveg létrehozása. A lipogramma kifejezés a görög leipo (hiányozni) és a gramma (betű) szavakból ered, s meghatározása G. Peignot alapján — *kinek Poétique curieuse. Amusements philologiques ou Variétés en tous genres* (2. kiadás 1825.) című művére oly gyakran és szívesen hivatkoznak az oulipóiak — a következő: „A lipogrammatika olyan írásművészet prózában vagy versben, amely azt a törvényt követi, hogy az ábécé egyik betűjét kitörli” (Raymond Queneau: i. m. 324 és kk.; Paul Fournel: i. m. 126—128). Az ilyen korlátozásnak engedelmeskedő leghíresebb, talán joggal klasszikusnak mondható szöveg Georges Perec lipogrammatikus regénye, *La Disparition*, melynek címét úgy kellene fordítanunk: *A hiány*, vagy inkább így: *Az ltűnés*, hiszen ebben a viszonylag hosszú regényben nincs egyetlen *e* betű sem, ami a franciában is körülbelül akkora nehézséget vet fel, mintha a magyarban elvszerűen hanyagolnánk az *e* használatát.

Időnként egészen egyszerű szabályokat alkalmaznak a társaság tagjai. Ilyen például az ún. s+7 technika, amely arra épül, hogy úgy tesz, mintha elhinné, hogy a szinonimák tényleg szinonimák, mint sok nyelvész hiszi, azaz két szinonima nagyjából ugyanazt jelenti. Pedig dehogy, a költészetnyelvi tapasztalatok épp arra mutatnak rá,

hogy a nyelvben nincsenek felcserélhetőségek. Az s+7 eljárásának lényege a következő: végy elő egy tetszőleges (akár irodalmi, akár nem) szöveget! Adj meg egy tetszőleges szótárt! Az eredeti szövegben cseréld ki előbb az egyes főneveket azokra, amelyek pontosan 7 címszóval később állnak a bázisszótárban! Később ezt tedd meg az igékkel is! Ha gondolod, ne hagyd ki a határozószókat sem! Stb. A végeredmény érdekes és mulatságos lesz, de főként roppant tanulságos a jelentések viselkedéseire nézve.

Ha az OuLiPo tevékenységét az 1960-as évtizedben a *formális* jelzővel jellemeztem, a következő évtizedet *szemantikainak* kell neveznem. A váltást François Le Lionnais *Le second Manifeste (A második Kiáltvány)* című munkájában a következőképpen írta le: „Egyszerű mesterség a költészet, és kivitelezés kérdése. Ez az alapszabály irányítja az OuLiPo alkotói és kritikai tevékenységét. (...) Az ez ideig napvilágot látott OuLiPoi műalkotások túlnyomó többsége strukturElista SZINTAKTIKAI távlatba helyezhető (kérem az olvasót, az első jelzőt — e Kiáltvány szándékával összhangban — ne tévessze össze a strukturAlista kifejezéssel, melyet sokunk óvatos körültekintéssel szemlél). Voltaképp e művekben az alkotói erőfeszítés tudatosan támaszkodik az irodalom összes aspektusára: szabályokra, alfabetikus, mássalhangzós, magánhangzós, szótagelvű, fonetikai, grafikus, prozódiai, rím-, ritmikus és numerikus programokra vagy struktúrákra. Ezzel szemben nem közelítettünk a SZEMANTIKAI vonatkozások felé; a jelentés az egyes alkotók kénye-kedvétől függött, és az egész strukturális törekvés szempontjából külsődleges volt. Lépni kellett tehát előre, meg kellett kísérelni a szemantika területének megközelítését, magunkhoz szelidítve a fogalmakat, az eszméket, a képzeteket, az érzéseket és az érzelmeiket. A vállalkozás meredek és hajmeresztő, s éppen ezért, igen figyelemreméltó” (Oulipo: *La Bib. Oul.* Vol. II. Éd. Ramsay, Paris, 1987. VII—VIII). A szemantika központi időszak magyarul is olvasható két fontos produktuma Roubaud említett *Hoppy hercegnője* és Italo Calvino *Comment j'ai écrit un de mes livres (Hogyan írtam meg egyik könyvemet)* című írása. (Ez utóbbi a *Bibl. Oul.* II. kötetében jelent meg a 25—44. oldalon; magyarul is olvasható a *Jelenkor* című folyóirat 1994. decemberi számában a fordításomban egy „kísérő tanulmánnyal” együtt: *A betűk, a számok és a regények (OuLiPo, Queneau, Calvino, döngicsélés és zümmögés)*; *Jelenkor*, 1994. december, 1057—1069 és 1070—1080. Egyébként Calvino roppant érdekes írása a szerző *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című „alapregényére” vonatkozik, amely magyarul is megjelent 1985-ben az Európa Kiadó Modern Könyvtár sorozatában, Telegdi Polgár István fordításában: OuLiPo-ügyben is tanulságos olvasmány! Az OuLiPoi Könyvtárból ismereteim szerint csak e kettő, Roubaud és Calvino munkája olvasható magyarul, aminek legfőbb oka a fordíthatatlanság vagy nehezen fordíthatóság: az OuLiPo a *nyelven belül* kutat.)

A nyolcvanas éveket az OuLiPo történetében a *számítógépes-kombinatorikus* időszaknak nevezném. Bár e törekvések természetesen nem igazodnak évtizedhatárokhoz, s bár az *ordinateur (logiciel)* korábban is igen jelentős szerepet játszott munkálataikban, mégis fontos, esztétikai szempontból is magas rendű műveket a gép közbeiktatásával csak az elmúlt évtizedben hoztak létre kétségtelenül. Ekkor alakult meg az OuLiPo egyik szatellit-társasága, az A.L.A.M.O., az *Atelier de Littérature Assistée par Ordinateur* (a Számítógéppel Szerkesztett Irodalom Műhelye), főként — ha lehet ilyet mondani — *irodalmi matematikusokból* (a társaság magját Jacques Roubaud, Pierre Lusson, Paul Braffort és Jean-Pierre Balpe alkotja). Az ő számlájukra irandó többek között a mesterséges szonett létrehozása is (erről magyarul lásd Szigeti Csaba: *A mesterséges szonett*. In: uő.: *A himfarkas bőre (A radikális archaizmus a mai magyar költészetben)*,

Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993. 109—124, valamint *Ouvroir de Littérature POtentielle. Entretien avec Jacques Bens et Paul Fournel*. In: *action poétique*, No. 85. 1984.).

Természetesen más szatellit-csoportok is léteznek. Felsorolásszerűen: létezik az OuMuPo (Ouvroir de Musique Potentielle — a Lehetséges Zene Műhelye), létezik az OuPeinPo (Ouvroir de Peinture Potentielle — a Lehetséges Festészet Műhelye), és létezik a *közvetlen kisugárzás*. Ez utóbbira egyetlen példát említek, Alain Le Boucher, egy „digitális szobrász” példáját. 1950-ben született északon, Saint Brieuc-ben. Alkotásainak legfontosabb hagyományát az a Marcel Duchamp-i életmű alkotja, akinek alkotójáról mi általában csak annyit tudunk, hogy a két világháború közötti avant-garde jelentős szobrásza, s aki műalkotásainak létrehozásakor szívesen alkalmazott mechanikus elgondolásokat, de akiről általában nem tudjuk, hogy idős korában ott volt az OuLiPo megalakulásánál, a kezdeti társaságban. A Val De Reuil-i (kb. 20 000 lakosú kisváros Rouen alatt) Alain Le Boucher az OuLiPo szellemiségét — anélkül, hogy ennek tagja volna, hisz szobrász tagozat nincs is — átvitte a térkezelés és a térelgondolás területére, s azt kell mondani, rendkívül eredeti módon (művei nehezen rokoníthatók, sporadikus hasonló törekvések regisztrálhatóak az Egyesült Államokban, Japánban, valamint a linzi „Laokoón csoport”-nál). Munkáinak bemutatását később és másutt tervezem.

Befejezésül: eredetileg azt szerettem volna, hogy ez a rövid írás az OuLiPoi Könyvtár bemutatása legyen, de kénytelen voltam kitérni e könyvtár holdudvarára, mert e bemutatás nélkül a könyvismertetés egyszerűen érthetetlen lett volna. Eme könyvtár egyes részei — az előállítás technikáját, a szedést és a tipográfiát illetően nagyon egyszerű, már-már primitív, ezért arisztokratikus — számozott füzetek formájában jelennek meg, mindössze 150 példányban, barátok, ismerősök, rokonlelkek és beavottak számára. Amikor e füzetekből egy-egy nagyobb adag összegyűlik, az igazán elegáns Ramsay kiadó egy vaskos kötetnyit állít össze belőlük a nagyközönség számára: ez a *Bibliothèque Oulipienne*, amelynek eddig három kötete jelent meg. Ezek közül bemutatásként a másodikról szólnék röviden (adatai: *Oulipo: La Bibliothèque Oulipienne précédé des Deux Manifestes de François Le Lionnais. Volume II. Éd. Ramsay, Paris, 1987.*), ráadásul a társaság saját szavaival. Minden kötet elején olvasható egy meglehetősen enigmatikus tájékoztató. E kötetnél a cím: IRÁNYÍTÓ ÚTMUTATÁSOK.

„1. E könyvben az *Oulipói Könyvtár* 19-től 37-ig terjedő köteteit reprodukáltuk.

2. Az elrendezés ugyanaz, mint az 1. kötetnél, azaz az egyes darabok számozása a megjelenés időrendjét követi, avagy nem követi.

3. Amikor az *Oulipói Könyvtár* 36. darabja megjelent, az Oulipo (lásd az 1. kötetben az IRÁNYÍTÓ ÚTMUTATÁSOKAT) 26 tagú volt.

4. Az Oulipo tagjai: Luc Etienne, Albert-Marie Schmidt, Paul Fournel, Noël Arnaud — Elnök, Jacques Duchateau, Jacques Jouet, Marcel Bénabou, Marcel Duchamp, Jacques Roubaud, Latis, Jacques Bens, Stanley Chapman, Jean Queval, François Le Lionnais — Alapító Elnök, Claude Berge, Ross Chambers, Raymond Queneau, Jean Lescure, André Blavier, François Caradec, Georges Perec, Harry Matthews, Paul Braffort, Italo Calvino, Michèle Métail.

5. Az Oulipo tagjainak száma nem alapszám, de queneau-i szám.

6. A jelen kötet az Oulipo első két *Manifestum*ával kezdődik, François Le Lionnais-tól.

7. A jelen-elő kötet elő-kezdeté az Oulipo elnökének, Noël Arnaud-nak az előszava. A mostani kötet utó-kezdeté az IRÁNYÍTÓ ÚTMUTATÁSOK.

8. Az *Epithalamiumok* (19. sz.) a *Szép Jelenléteknek* nevezett szabályt variálják.
9. A *Hogyan irtam meg egyik regényemet* a műalkotás néhány szabályát fedi fel abban a regényben, amelynek francia címe *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (*Ha egy téli éjszakán egy utazó*), ez a 20. sz. darab.
10. A *Robot-arképek* (21. sz.) Arcimboldo és Nicolas de Larmessin módjára készült mentális képmások.
11. Az *Azték hercegnő* a *gnómius költemények* technikájába vezet be (22. sz.).
12. A *Georges Perecnek* tiszteletadás, benne különféle szabályok érvényesülnek.
13. A „; : ! ? ! ? ! () [] .” (23. sz.) quevali rákérdezés az írásjelekre.
14. A *Fellelhetetlen kifejezés* a 25. sz.-ban lelhető fel.
15. Az *A vonat átszeli az éjszakát* az ALVA-ról elmélkedik (26. sz.).
16. Az *A Fonetikus Palindrom művészete* a Fonetikus Palindrom Művészete (27. sz.).
17. A *Napfogyatkozás* (28. sz.) visszatérés az S+7 módszeréhez.
18. A *Szemzőkéses Sándort* a lelkes magánkertész nem nélkülözheti (29. sz.).
19. Az Oulipoi Könyvtár 30. száma az Oulipo oly soká várt *Harmadik Kiáltványa*.
20. Az *Oulipo Harmadik Kiáltványa* (30. sz.) a 29. kötetet követi és megelőzi a 31. kötetet.
- 20/1. Az *Oulipo Harmadik Kiáltványa* nem tartalmazza az *Oulipo Második Kiáltványának* tartalmi kivonatát.
- 20/2. Az *Oulipo* mint csoport nem vállal következményeket a *Harmadik Kiáltvány* metodikai rendszerének terjedéséért.
- 20/3. A *Harmadik Kiáltvány* sem vállal semmiféle felelősséget az Oulipo-csoport további tevékenységéért.
- 20/4. A továbbiakban nem tudnak egymásról.
21. A *Történelem előtti időkről elmélkedő rovar* (31. sz., rögtön a *Harmadik Kiáltvány* után) egy mindent átelmélkedő rovarból való. E műben működés közben láthatóak bizonyos, quevaliaknak nevezett Oulipoi Elvek, legfőképp Az Ismeretlen Szabály elve.
22. *Írások a mértékről* (32. sz.): lásd az ÚTMUTATÁSOK 21. pontját (és a 24. kötet is).
23. Az *Ötven korpuszskuláris költemény* kísérlet a minimális költészetre (33. sz.).
24. A *Vízjelek* (34. sz.) a *Robot-arképek* (21. sz.) kettős szabályait elégitik ki.
25. Az *Ötven Oszcilláló Költemény*-ben alkalmazott szabályt a távol-keleti *párhuzamosság* ihlette (35. sz.).
26. Az *Ultra crepidam*-ban három rész különíthető el:
 - az elsőben *dadogó* költeményekről van szó;
 - a másodikban *szótagelvű palindromokról*;
 - a harmadikban a Raymond Queneau-tól való *Elemi Erkölc*s lexikája dolgozik.
- (Jegyezzük meg, hogy a cím egy híres szólásmondás végének a része Erasmus-tól; a fordítása: »Egy varga ne pisáljon magasabbra a cipőjénél«.)
- Alsótáji jegyzet: a *Sajtot vagy desszertet?* néhány kérdést tesz fel.”
- Post scriptum: a 20. pont törtjeles részei nem az Oulipo-kötetből valók. De nem biztos, hogy nem az Oulipo-tól. Esetleg a még nem létező magyar lehetséges irodalom pár potenciális mondatát olvastuk.

Szigeti Csaba

Petőfi János S. (szerk.): Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana. 1. Aspetti generali; Quadro interdisciplinare della ricerca [Jelrendszerek és használatuk a humán kommunikációban. 1. Általános aspektusok; A kutatás interdiszciplináris kerete] [= Quaderni di Ricerca e Didattica IX]
Università di Macerata, Dipartimento di Filosofia e Scienze umane, 1993. 154 p.

A Maceratai Egyetem Filozófia és Humán tudományok Intézetében a nyelvfilozófiai kutatás célja a *szűkebben értelmezett nyelvfilozófia* területét kitágítani a *multimediális, de dominánsan verbális humán kommunikáció filozófiája* területévé, s az oktatás — ennek megfelelően — az erre a kibővített nyelvfilozófiai területre vonatkozó ismeretek közlése, valamint multimediális kommunikátumok textológiai elemzése. Ottani tevékenységem így szerves kapcsolatban áll azzal a kutató- (és oktató)munkával, amit magyarországi kollégáimmal folytatok. Az itt röviden bemutatandó kiadvány első füzeté egy olyan (néhány füzetre tervezett) sorozatnak, amit az intézet *Quaderni di Ricerca e Didattica* címen megjelenő belső kiadványainak keretében kollégáim és tanítványaim szóban forgó területre vonatkozó tájékoztatására indítottam. (E sorozat bizonyos értelemben a *Szemiotikai szövegtan* sorozat 'testvér'-ének tekinthető, amennyiben célkitűzése rokon annak célkitűzésével, és az egyes kötetek formai felépítésükben is követik (követni szándékoznak) annak köteteit.)

A szóban forgó kiadvány *Tanulmányok* részének írásai a multimediális kommunikáció kutatási területéről adnak vázlatos képet [Ernest W. B. Hess-Lüttich], a multimediális kommunikátumok elemzéséhez körvonalaznak egy interdiszciplináris keretet [János S. Petőfi], és bevezetést nyújtanak a nemzetközi elektronikus információs hálók szerkezeti felépítésébe és használatába [Sergio Cicconi]. A *Recenziók* rész a humán kommunikáció első forradalmából (a 'beszéd elsajátításából') a további forradalmaiba (az 'írás, nyomtatás, valamint az elektronikus kommunikáció alkalmazásába') való átmenet kérdéseivel foglalkozó könyveket [Walter J. Ong: „Interfaces of the Word” (1977.) és „Orality and Literacy. The Technologizing of the Word” (1982.); Eric A. Havelock: „The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present” (1986.)] ismertetnek. A *Bibliográfia* rész a multimediális jelrendszerekre vonatkozó szemiotikai irodalomról ad tájékoztatást, a *Repertórium* részben pedig a következő *monográfiák* tartalomjegyzéke található: Rainer Bohn, Eggo Müller és Rainer Ruppert: „Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft” (1988.); Winfried Nöth: „Handbook of Semiotics” (1988.) — lásd a *Szemiotikai szövegtan* jelen számában is; Umberto Eco „Semiotica e Filosofia del linguaggio” (1984.) — e könyv angol változatához lásd Fulvio Massini: Guida alla Multimedialit... (1991.). Végül a *Miscellanea* rész az intézet eddigi nyelvfilozófiai előadásainak és szemináriumainak témáiról tájékoztat.

Petőfi S. János

Szerkeszti:

VASS LÁSZLÓ

1. BIBLIOGRÁFIÁK

1.1. SZEMIOTIKA ÉS KOMMUNIKÁCIÓELMÉLET

Az itt következő bibliográfia Winfried Nöth *Handbook Semiotics* (Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988.) című műve alapján készült válogatás. E mű először német nyelven jelent meg *Handbuch der Semiotik* címmel (Stuttgart, Metzler, 1985.). Nöth művének tartalmi felépítését lásd kötetünk Repertórium részében.

1.1.1. BIBLIOGRÁFIÁK BIBLIOGRÁFIÁI

BURGOON, Judee K., 1980. Nonverbal communication research in the 1970s. *Communication Yearbook* 4. 179—197.

DAVIS, Martha, comp. (1972.) 1982. *Understanding Body Movement: An Annotated Bibliography*. Bloomington, Indiana Univ. Press.

DAVIS, Martha, and SKUPIEN, Janet, comps. 1982. *Body Movement and Nonverbal Communication: An Annotated Bibliography 1971—1981*. Bloomington, Indiana Univ. Press.

EIMERMACHER, Karl, and SHISHKOFF, Serge, comps. 1977. *Subject Bibliography of Soviet Semiotics*. Ann Arbor, Univ. of Michigan.

ESCHBACH, Achim, and ESCHBACH—SZABÓ, Viktória, comps. 1986. *Bibliography of Semiotics 1975—1986*. 2 vols. Amsterdam, Benjamins.

ESCHBACH, Achim, and RADER, Wendelin, comps. 1976. *Semiotik — Bibliographie I*. Frankfurt, Syndykat.

KEY, Mary Ritchie, 1977. *Nonverbal Communication: A Research Guide and Bibliography*. Metuchen, Scarecrow.

LURKER, Manfred, 1968. *Bibliographie zur Symbolkunde*. Baden-Baden, Heitz.

1.1.2. ENCIKLOPÉDIÁK

SEBEOK, Thomas A., ed. 1986. *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. 3 vols. Berlin, Mouton de Gruyter.

WATSON, James, and HILL, Anne, 1984. *A Dictionary of Communication and Media Studies*. London, Edward Arnold Publisher.

1.1.3. MONOGRÁFIÁK, ÁLTALÁNOS JELLEGŰ TANULMÁNYOK

ADLER, Max K., 1979. *Non-Vocal Language and Language Substitutes*. Hamburg, Buske.

- AICHLER, Otl, and KRAMPEN, Martin, 1977. *Zeichensysteme der visuellen Kommunikation*. Stuttgart, Koch.
- ALARCOS LLORACH, Emilio, 1968. Communication orale et graphique. In: Martinet, André, ed., *Le langage*, 515—568. Paris, Gallimard.
- ALTHAUS, Hans Peter, 1973. Graphetik, Graphemik in *Lexikon der germanistischen Linguistik*, 105—110 and 118—132. Tübingen, Niemeyer.
- ARD, Josh, 1983. *The semiotics of mathematical symbolism*. Kodikas/Code 6. 3—14.
- ARGYLE, Michael, 1975. *Bodily Communication*. London, Methuen.
- ARGYLE, Michael, and COOK, Mary, 1976. *Gaze and Mutual Gaze*. Cambridge, Univ. Press.
- AUGST, Gerhard, ed.
1985. *Graphematik und Orthographie*. Frankfurt, Lang.
1986. *New Trends in Graphemics and Orthography*. Berlin, de Gruyter.
- BANES, Sally, 1980. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin Company.
- BARAKAT, Robert A., 1975. *The Cistercian Sign Language*. Kalamazoo, Mich., Cistercian Pub.
- BARON, Naomi S., 1981. *Speech, Writing, and Sign*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- BARTHES, Roland
(1967.) 1983. *The Fashion System*. New York, Hill & Wang.
1977. *Image—Music—Text*. New York, Hill & Wang.
- BAUML, B. S., and BAUML, F. H., 1975. *A Dictionary of Gestures*. Metuchen, Scarecrow.
- BENSE, Max, 1983. *Das Universum der Zeichen*. Stuttgart, Agis.
- BENTELE, Günter, ed. 1981. *Semiotik und Massenmedien*. München, Ölschläger.
- BENTELE, Günter, and BYSTRINA, Ivan, 1978. *Semiotik*. Stuttgart, Kohlhammer.
- BENTHALL, Jonathan, and POLHEMUS, Ted, eds. 1975. *The Body as a Medium of Expression*. London, Lane.
- BENVENISTE, Emile
1982. *Media Analysis Techniques*. Beverly Hills, Sage.
1984. *Signs in Contemporary Culture*. New York, Longman.
- BERGER, Charles R., and CHAFFEE, Steven H., eds. 1987. *Handbook of Communication Science*. Newbury Park, Sage.
- BIERWISCH, Manfred, 1979. Musik und Sprache. In: *Jahrbuch Peters* 1978. 9—102. Leipzig, Edition Peters.
- BIRDWHISTELL, Ray L., (1970.) 1973. *Kinesics and Context*. Harmondsworth, Penguin.
- BLANKE, Detlev, 1985. *Internationale Plansprachen*. Berlin, Akademie-Verlag.
- BLISS, Charles K., (1949.) 1965. *Semantography*. Sydney, Semantography Publications.
- BLONSKY, Marshall, ed. 1985. *On Signs*. Baltimore, Johns Hopkins.
- BOLINGER, Dwight, ed. 1972. *Intonation*. Harmondsworth, Penguin.
- BORMANN, Ernest G., 1980. *Communication Theory*. New York, Holt, Rinehart & Winston.

- BOSMAJLAN, Haig A., 1971. *The Rhetoric of Nonverbal Commucation*. Glenview, Scott.
- BOUISSAC, Paul
1973. *La mesure des gestes*. The Hague, Mouton.
1976. *Circus and Culture*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- BRIGHT, Michael, 1984. *Animal Language*. Ithaca, Cornell Univ. Press.
- BROADBENT, Geoffrey, 1980. *Signs, Symbols, and Architecture*. Chichester, Wiley.
- BRUN, Theodore, 1969. *The International Dictionary of Sign Language*. London, Wolfe.
- BULL, Peter, 1983. *Body Movement and Interpersonal Communication*. Chichester, Wiley.
- BUNN, Lames H., 1981. *The Dimensionality of Signs, Tools, and Models*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- BURZLAFF, Werner, 1978. Semiotische Taxonomie des kinetischen Bildes. In: Arbeitsgruppe Semiotik ed. *Die Einheit der semiotischen Dimension*, 217—232. Tübingen, Narr.
- CALABRESE, Omar, ed. 1980. *Semiotica della pittura*. Milano, H Saggiatore.
- CALABRESE, Omar, and MUCCI, Edigio, 1975. *Guida a la semiotica*. Firenze, Sansoni.
- CAPRETTINI, Gian Paolo, 1980. *Aspetti della semiotica*. Torino, Einaudi.
- CARONTINI, Enrico (1983.) 1984. *L'action du signe*. Louvain-la-Neuve, Cabray.
- CASETTI, Francesco, 1977. *Semiotica*. Milano, Edizione Academica.
- CHATEAU, Dominique, 1986. *Le cinéma comme langage*. Paris, Editions l' Association Internationale pour la Sémiologie du Spectacle/Publications de la Sorbonne ACEV.
- CHERRY, Colin (1957.) 1970. *On Human Communication*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- CHETWYND, Tom, 1982. *A Dictionary of Symbols*. London, Granada.
- CLARKE, D. S., Jr. 1987. *Principles of Semiotic*. London, Routledge & Kegan.
- COHEN, Einya, NAMIR, Lila, and SCHLESINGER, L. M., 1977. *A New Dictionary of Sign Language*. The Hague, Mouton.
- COOKE, Deryk, 1959. *The Language of Music*. Oxford, Univ. Press.
- CORNER, John, and HAWTHORN, Jeremy, eds. 1980. *Communication Studies*. London, Arnold.
- COSSETTE, Claude, 1982. *How Pictures Speak: A Brief Introduction to Iconics*. Québec, ed. Riguil Int.
- COULMAS, Florian, 1981. *Über Schrift*. Frankfurt, Suhrkamp.
- COULMAS, Florian, and EHLICH Konrad, eds. 1983. *Writing in Focus*. Berlin, de Gruyter.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály, and ROCHBERG-HALTON, Eugene, 1981. *The Meaning of Things*. Cambridge, Univ. Press.
- CULLER, Jonathan, (1981). 1983. *The Pursuit of Signs*. Ithaca, Cornell Univ. Press.
- DEELY, John N., 1982. *Introducing Semiotic: Its History and Doctrine*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- DEELY, John, ed. 1986. *Semiotics 1985*. Lanham, Md. Univ. Press of America.

- DEELY, John et al., eds. 1986. *Frontiers in Semiotics*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- DELEDALLE, Gérard, 1979. *Théorie et pratique du signe*. Paris, Payot.
- DE MARINIS, Marco, 1982. *Semiotica del teatro*. Milano, Bompiani.
- DERRIDA, Jacques, 1978. *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion.
- DESCOMBES, Vincent, (1983.) 1986. *Objects of All Sorts*. Oxford, Blackwell.
- DEUCHAR, Margaret, 1984. *British Sign Language*. London, Routledge & Kegan.
- D'OLLONE, Max, 1952. *Le langage musical*. 2 vols. Paris: La Palatine.
- DOUGLAS, Mary, (1970.) 1982. *Natural Symbols*. New York, Pantheon.
- DREYFUSS, Henry, 1972. *Symbol Sourcebook*, New York, McGraw—Hill.
- DUNCAN, Starkey, Jr., and FISKE, Donald W., 1977. *Face-to-Face Interaction*. Hillsdale, N. J. Erlbaum.
- DURAND, Gilbert, 1964. *L'imagination symbolique*. Paris, Presses Universitaires.
- DURAND, Jacques, 1981. *Les formes de la communication*. Paris, Dunod.
- DYER, Gillian, 1982. *Advertising as Communication*. London, Methuen.
- ECO, Umberto
1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
1979. *The Role of the Reader*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- EHlich, Konrad, and REHBEIN, Jochen, 1982. *Augenkommunikation*. Amsterdam, Benjamins.
- EHMER, Hermann K., ed. 1971. *Visuelle Kommunikation*. Köln, DuMont.
- EIMERMACHER, Karl, ed. 1986. *Semiotica Sovietica*. 2 vols. Aachen, Rader.
- EIMERMACHER, Karl, and EIMERMACHER, Renate, eds. 1982. *Fragestellungen sowjetischer Semiotiker* (= Zeitschrift für Semiotik 4. 1/2. 1—134).
- EISENBERG, Abne M., and SNLITH, Ralph R., Jr. 1971. *Nonverbal Communication*. Indianapolis, Bobbs Merrill.
- EISENSTEIN, Sergei, (1942—49) 1957. *Film Form and Film Sense*. Cleveland, Meridian.
- EKMAN, Paul, and FRIESEN, Wallace V., 1978. *Facial Action Coding System*. Palo Alto, Consulting Psychologists Press.
- EKMAN, Paul, FRIESEN, Wallace V., and ELLSWORTH, Phoebe, 1972. *Emotion in the Human Face*. New York, Pergamon.
- ELAM, Keir, 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London, Methuen.
- ELIADE, Mircea, 1952. *Images et symboles*. Paris, Gallimard.
- EPPELSON, Gordon, 1967. *The Musical Symbol*. Ames, Iowa State Univ. Press.
- ESCARPIT, Robert, 1976. *Théorie générale de l'information et de la communication*. Paris, Hachette.
- ESCHBACH, Achim, 1979. *Pragmasemiotik und Theater*. Tübingen, Narr.
- ESCHBACH, Achim, comp. 1974. *Zeichen, Text und Bedeutung*. München, Fink.
- ESCHBACH, Achim, ed. 1981. *Zeichen über Zeichen über Zeichen*. Tübingen, Narr.
- ESCHBACH, Achim, and KOCH, Walter A., eds. 1987. *A Plea for Cultural Semiotics*. Bochum, Brockmeyer.
- ESCHBACH, Achim, and RADER, Wendelin, comps. 1978. *Film Semiotik, Eine Bibliographie*. München, Verlag Dokumentation Saur.

- ESCHBACH, Achim, and TRABANT, Jürgen, eds. 1983. *History of Semiotics*. Amsterdam, Benjamins.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, 1984. *La communication publicitaire. Etude sémiotico-pragmatique*. Louvain-la-Neuve, Cabay.
- FALTIN, Peter, 1985. *Bedeutung ästhetischer Zeichen: Musik und Sprache*. Aachen, Rader.
- FAWCETT, Robin P., et al., eds. 1984. *The Semiotics of Culture and Language*. 2 vols. London, F. Pinter.
- FERGUSON, George, 1954. *Signs and Symbols in Christian Art*. New York. Oxford Univ. Press.
- FIRTH, John R., (1930., 1937.) 1966. *The Tongues of Men and Speech*. London, Oxford Univ. Press.
- FISKE, John, and HARTLEY, John, (1978.) 1980. *Reading Television*. London Methuen.
- FLEISCHER, Michael, 1989. *Die sowjetische Semiotik*. Tübingen, Stauffenburg.
- FÖLDES-PAPP, Károly, (1966.) 1975. *Vom Felsbild zum Alphabet*. Bayreuth, Gondrom.
- FRANK, Lawrence K., 1957. Tactile communication. *Genetic Psychology. Monographs* 56. 209—255.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, 1977. *Récits et discours par la bande*. Paris, Hachette.
- FREUDENTHAL, Hans, 1960. *Lincos: Design of a Language for Cosmic Intercourse*. Amsterdam, North Holland Pub.
- FRIJDA, Nico H., 1965. Mimik und Pantomimik. In: Kirchhoff, Robert, ed. *Ausdruckspsychologie*, 351—421. Göttingen, Hogrefe.
- FRONVAL, George, and DUBOIS, Daniel, 1985. *Indian Signals and Sign Language*. New York, Bonanza.
- FRUTIGER, Adrian, 1981. *Zeichen, Symbole, Signete, Signale*. Echzell, Heiderhoff.
- FUSSEL, Kuno, 1983. *Zeichen und Strukturen*. Münster, ed. Liberación.
- GALE, Richard M., 1968. *The Language of Time*. London, Routledge.
- GARRONI, Emilio, 1968. *Semiotica ed estetica: L'eterogeneità del linguaggio e il linguaggio cinematografico*. Bari, Laterza.
- GEIS, Michael L., 1982. *The Language of Television Advertising*. New York, Academic Press.
- GENETTE, Gérard, 1976. *Mimologiques*. Paris, Seuil.
- GEORGIADIS, Thrasybulos, 1954. *Musik und Sprache*. Berlin, Springer.
- GILLAN, Garth, 1982. *From Sign to Symbol*. Brighton, Harvester.
- GLÜCK, Helmut, 1987. *Schrift und Schriftlichkeit*. Stuttgart, Metzler.
- GOFFMAN, Erving, 1967. *Interaction Ritual*. New York, Pantheon.
- GOMBRICH, Ernst H., (1972.) 1975. *Symbolic Images*. Edinburgh, Phaidon.
- GOODMAN, Nelson
1968. *Language of Art*. Indianapolis, Bobbs-Merrill.
1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, Hackett.
- GREGORY, Michael, and CARROLL, Susanne, 1978. *Language and Situation*. London, Routledge & Kegan Paul.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1976. *Sémiotique et sciences sociales*. Paris, Seuil.

- GREIMAS, Algirdas Julien, and COURTÉS, Joseph, 1986. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. 2. Paris, Hachette.
- Groupe d'Entrevignes, (1977.) 1978. *Signs and Parables*. Pittsburgh, Pickwick.
- GRÜNEWALD, Dietrich, 1982. *Comics: Kunst oder Kitsch?* Weinheim, Beltz.
- GRZYBEK, Peter, 1988. *Studien zum Zeichenbegriff der sowjetischen Semiotik*. Bochum, Diss. Phil.
- GUBERN, Román, and MOLITERNI, Claude, 1978. *Comics. Kunst und Konsum der Bildergeschichten*. Reinbek, Rowohlt.
- GUIRAUD, Pierre, 1978. *Sémiologie de la sexualité*. Paris, Payot.
- GWIN, William R., and GWIN, Mary M., 1985. *Semiology, Symbolism, and Architecture*. Monticello, Ill. (= Vance Bibliographics, Architecture Series A 1346).
- HADORN, Werner and CORTESI, Mario, 1985. *Mensch und Medien. Die Geschichte der Massenkommunikation*. 2 vols. Stuttgart, AT Verlag Aarau.
- HAILMAN, Jack P., 1977. *Optical Signals*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- HAUMAN, John, ed. 1985. *Iconicity in Syntax*. Amsterdam. Benjamins.
- HALL, Edward T.
1959. *The Silent Language*. Greenwich, Fawcett.
1974. *Handbook for Proxemic Research*. Washington, D. C.: Society for the Anthropology of Visual Communication.
1976. *Beyond Culture*. Garden City, Doubleday.
- HALLE, Morris, and MATEJKA, Ladislav, eds. 1984. *Semiosis: Semiotics and the History of Culture; In Honorem Georgii Lotman*. Ann Arbor, Univ. of Michigan.
- HALLIDAY, Michael A. K., 1978. *Language as Social Semiotic*. London, Arnold.
- HANDL, Haimo L., ed. 1985. *Werbung: Rollenklischee — Produktkultur — Zeichencharakter*. Wien, Österr. Ges. für Semiotik.
- HARNAD, Stevan R., et al., eds. 1976. *Origins and Evolution of Language and Speech* (= Annals of the New York Academy of Sciences 280). New York, N. Y. Academy of Sciences.
- HARPER, Robert G., WIENS, Arthur N., and MATARAZZO, Joseph D., 1978. *Nonverbal Communication: The State of the Art*. New York, Wiley.
- HARRIS, Roy, 1986. *The Origin of Writing*. London, Duckworth.
- HAVELOCK, Eric A.
1963. *Preface to Plato*. Oxford, Blackwell.
1976. *Origins of Western Literacy*. Toronto, Ontario Institute for Studies in Education.
- HEATH, Stephen, and MELLENCAMP, Patricia, eds. 1983. *Cinema and Language*. Frederick, Md. Univ. Publications of America.
- HELBO, André
1983. *Les mots et les gestes*. Lille, Presses Univ.
1983. *Sémiologie des messages sociaux*. Paris, Edilig.
1987. *Theory of Performing Arts*. Amsterdam, Benjamins.
- HELBO, André, ed. 1979. *Le champ sémiologique. Perspectives internationales*. Bruxelles, ed. Complexe.
- HELFMAN, Elizabeth S., 1981. *Blissymbolics*. New York, Elsevier.
- HENNY, Leonard M., ed. 1987. *The Semiotics of Advertisements*. Aachen, Rader.



- HERMES, Hans, (1938.) 1970. *Semiotik. Eine Theorie der Zeichengestalten als Grundlage für Untersuchungen von formalisierten Sprachen*. Hildesheim, Gerstenberg.
- HERVEY, Sándor G. J., 1982. *Semiotic Perspectives*. London, Allen & Unwin.
- HESS—LÜTTICH, Ernest W. B., 1984. *Kommunikation als ästhetisches Problem*. Tübingen, Narr.
- HESS—LÜTTICH, Ernest W. B., ed. 1982. *Multimedial Communication*, vol. 1. *Semiotic Problems of Its Notation*, vol. 2. *Theatre Semiotics*. Tübingen, Narr.
- HINDE, R. A., 1974. *Biological Bases of Human Social Behavior*. New York, McGraw—Hill.
- HIRSCHMAN, Elizabeth C., and HOLBROOK, Morris B., eds. 1981. *Symbolic Consumer Behavior* (= Proceedings of the Conference on Consumer Esthetics and Symbolic Consumption). Ann Arbor, Association for Consumer Research.
- HJELMSLEV, Louis
(1943.) 1961. *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison, Univ. of Wisconsin Press.
- (1943.) 1974. *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*. München, Hueber.
- HOFFMANN, Hans-Joachim, 1985. *Kleidersprache*. Frankfurt, Ullstein.
- HOFSTADTER, Douglas R., 1980. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York, Vintage.
- HORN, Maurice, ed. 1970. *The World Encyclopedia of Comics*. New York, Chelsea Pub.
- HOVLAND, Carl L., et al. (1953.) 1966. *Communication and Persuasion*. New Haven, Yale Univ. Press.
- HUGGINS, W. H., and ENTWISTLE, Dons R., 1974. *Iconic Communication*. Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press.
- HÜNIG, Wolfgang K., 1974. *Strukturen des Comic Strip*. Hildesheim. Olms.
- HUPKA, Werner, 1989. *Wort und Bild*. Tübingen, Niemeyer.
- HUTCHINSON, Ann, 1954. *Labnotation: The System for Recording Movement*. London, Phoenix.
- IKEGAMI, Yoshihiko, 1971. A stratificational analysis of hand gestures in Indian classical dancing. *Semiotica* 4. 365—391.
- INNIS, Robert E., ed. 1985. *Semiotics: An Introductory Anthology*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- IVANOV, Vjaceslav Vsevolodovic, (1976.) 1985. *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik*. Tübingen, Narr.
- IZARD, Carroll E., 1971. *The Face of Emotion*. New York, Appleton.
- JACKSON, Bernhard S., 1985. *Semiotics and Legal Theory*. London, Routledge & Kegan.
- JAKOBSON, Roman, and WAUGH, Linda, (1979.) 1988. The Sound Shape of Language. In: Jakobson, R., *Selected Writings*, VIII. 1—315. Berlin, Mouton de Gruyter.
- JENCKS, Charles, and BAIRD, George, eds. 1969. *Meaning in Architecture*. London, Barrie & Rockliff.
- JENSEN, Hans, (1935.) 1958. *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart*. Berlin, Dt. Verlag der Wiss.
- KAGELMANN, H. Jürgen, 1976. *Comics*. Bad Heilbrunn, Klinkhardt.

- KALINOWSKI, Georges, 1985. *Sémiotique et philosophie*. Pans-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- KENDON, Adam, ed.
1981. *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture*. The Hague, Mouton.
1989. *Sign Languages of Aboriginal Australia*. Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- KENDON, Adam, HARRIS, Richard M., and KEY, Mary Ritchie, eds. 1975. *Organization of Behavior in Face-to-Face Interaction*. The Hague, Mouton.
- KERNER, Günter, and DUROY, Rolf, 1977. *Bildsprache 1*. München, Don Bosco.
- KEVELSON, Roberta, 1988. *The Law as a System of Signs*. New York, Plenum.
- KEVELSON, Roberta, ed. 1987. *Law and Semiotics*. New York, Plenum.
- KEY, Mary Ritchie, ed.
1980. *The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication*. The Hague, Mouton.
1982. *Nonverbal Communication Today*. Berlin, Mouton.
- KIRCH, Max S., 1987. *Deutsche Gebärdensprache*. Hamburg, Buske.
- KLEIN, Wolfgang, ed. 1987. *Sprache und Ritual* (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 65). Göttingen, Vandenhoeck.
- KLIMA, Edward S., and BELLUGI, Ursula, et al. 1979. *The Signs of Language*. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press.
- KNILLI, Friedrich, 1970. *Deutsche Lautsprecher, Versuche zu einer Semiotik des Radios*. Stuttgart, Metzler.
- KNUF, Joachim, and SCHMITZ, H. Walter
1980 *Ritualisierte Kommunikation und Sozialstruktur*. Hamburg, Buske.
1989. *Semiotics in the Individual Sciences*. Bochum, Brockmeyer.
- KOENIG, Giovanni Klaus, 1970. *Architettura e comunicazione*. Firenze, Fiorentina.
- KOLERS, Paul A., et al., eds. 1979—1980. *Processing of Visible Language 1—2*. New York, Plenum.
- KOLSCHANSKI, Gennadij V., (1984.) 1985. *Kommunikative Funktion und Struktur der Sprache*. Leipzig, Bibl. Inst.
- KOWALSKI, Klaus, 1975. *Die Wirkung visueller Zeichen*. Stuttgart, Klett.
- KRAMES, Lester, PLINER, Patricia, and ALLOWAY, Thomas, eds. 1974. *Nonverbal Communication*. New York, Plenum.
- KRAMPEN, Martin, 1983. *Icons of the Road*. Berlin, de Gruyter (= Semiotica 44. 1/2).
- KRAMPEN, Martin, ed. 1983. *Visuelle Kommunikation und/oder verbale Kommunikation*. Hildesheim. Olms.
- KRAMPEN, Martin, et al., eds. (1981.) 1987. *Classics of Semiotics*. New York, Plenum.
- KRIPPENDORFF, Klaus, 1986. *Information Theory: Structural Models for Qualitative Data* (= Quantitative Applications in the Social Sciences 62). Beverly Hills, Sage.
- KUNZLE, David, 1973. *History of the Comic Strip*. Berkeley, Univ. of California Press.
- KYLE, Jim G., and WOLL, Bencie, eds. 1983. *Language in Sign*. London, Croom Helm.

- LAFRANCE, Marianne, and MAYO, Clara, 1978. *Moving Bodies*. Monterey, Calif. Brooks/Cole.
- LAMB, Warren, and WATSON, Elisabeth, 1979. *Body Code*. London, Routledge & Kegan.
- LANDSBERG, M. E., ed. 1988. *The Genesis of Language*. Berlin, Mouton de Gruyter.
- LANE, Harlan, and GROSJEAN, Francois, eds. 1980. *Recent Perspectives on American Sign Language*. Hillsdale, N. J., Lawrence Erlbaum.
- LANGE-SEIDL, Annemarie, (1975.) 1977. *Approaches to Theories for Nonverbal Signs*. Lisse, de Ridder.
- LANGNER, Paul Werner, 1985. *Strukturelle Analyse verbal-visueller Textkonstitution in der Anzeigenwerbung*. Frankfurt, Lang.
- LAVER, John, 1980. *The Phonetic Description of Voice Duality*. Cambridge, Univ. Press.
- LAVER, John, and HUTCHESON, Sandy, eds. 1972. *Communication in Face to Face Interaction*. Harmondsworth, Penguin.
- LEACH, Edmund R., 1976. *Culture and Communication*. Cambridge, Univ. Press.
- LEATHERS, Dale G., 1976. *Nonverbal Communication Systems*. Boston, Allyn & Bacon.
- LEISS, William, KLINE, Stephen, and JHALLY, Sut, 1986. *Social Communication in Advertising*. New York, Methuen.
- LEONHARD, Karl, 1976. *Der menschliche Ausdruck in Mimik, Gestik und Phonetik*. Leipzig, Barth.
- LEWIS, William R., 1981. *A Semiotic Model for Theatre Criticism*. Ann Arbor, Mich. Univ. Microfilms Int.
- LIDDELL, Scott K., 1980. *American Sign Language Syntax*. The Hague, Mouton.
- LIEBERMAN, Philip, 1984. *The Biology and Evolution of Language*. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press.
- LINDEKENS, René
1971. *Éléments pour une sémiotique de la photographie*. Paris, Didier.
1976. *Essai de sémiotique visuelle*. Paris, Klincksieck.
- LINDEMANN, Bernhard, 1977. *Experimentalfilm als Metafilm*. Hildesheim, Olms.
- LOHR, Günther, 1987. *Körpertext: Historische Semiotik der komischen*. Praxis. Opladen, Westdt. Verlag.
- LOTMAN, Jurij M., (1973.) 1976. *Semiotics of Cinema*. Ann Arbor: Univ. of Michigan.
- LOTMAN, Jurij M., and USPENSKIJ, Boris A., eds. 1973. *Ricerche semiotiche*. Torino, Einaudi.
- LUCID, Daniel P., ed. 1977. *Soviet Semiotics*. Baltimore, John Hopkins Univ. Press.
- LURIE, Alison, 1981. *The Language of Clothes*. New York, Random House.
- LURKER, Manfred, 1979. *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart, Kröner.
- MACCANNEL, Dean, and MACCANNELL, Juliet Flower, 1982. *The Time of the Sign*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- MCCARDLE, Ellen, 1974. *Nonverbal Communication*. New York, Decker.
- MCCROSKEY, James C., (1968.) 1978. *An Introduction to Rhetorical Communication*. Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall.

- MCKNIGHT, Edgar V., 1978. *Meaning in Text*. Philadelphia, Fortress Press.
- MCLAUGHLIN, Terence, 1970. *Music and Communication*. London, Faber & Faber.
- MCLUHAN, Marshall
1969. *The Gutenberg Galaxy*. New York, Signet.
1964. *Understanding Media*. New York, McGraw—Hill.
- MADDOX, Donald, 1984. *Semiotics of Deceit*. London. Associated University Presses.
- MALMBERG, Bertil, 1977. *Signes et symboles*. Paris, Picard.
- MALTESE, Corrado, 1970. *Semiologia del messaggio oggettuale*. Milano, Mursia.
- MARCHESE, Angelo, 1981. *Introduzione alla semiotica della letteratura*. Torino, Società Editrice Internazionale.
- MARCUS, Solomon, ed. 1978. *La sémiotique formelle du folklore*. Paris, Klincksieck.
- MARIANI CIAMPICACIGLI, Franca, 1985. *Guida a una semiotica per la scuola*. Roma, Riuniti.
- MARQUARDT, Beat, 1984. *Die Sprache des Menschen und ihre biologischen Voraussetzungen*. Tübingen, Narr.
- MARTIN, Richard M., 1978. *Semiotics and Linguistic Structure*. Albany, State University of New York Press.
- MARTIN, Richard M., ed. 1988. *Logical Semiotics and Merology*. Amsterdam, Benjamins.
- MARTIN, Serge, 1978. *Le langage musical: Sémiotique des systèmes*. Paris, Klincksieck.
- MARUYAMA, Magoroh, 1971. *Grundlagen der allgemeinen Kommunikationstheorie*. Stuttgart, Kohlhammer.
- MATEJKA, Ladislav, ed. 1978. *Sound, Sign, and Meaning*. Ann Arbor, Univ. of Michigan.
- MATEJKA, Ladislav, et al., eds. 1977. *Readings in Soviet Semiotics*. Ann Arbor, Univ. of Michigan.
- MAYO, Clara, and HENLEY, Nancy M., eds. 1981. *Gender and Nonverbal Behavior*. New York, Springer.
- MEHRABIAN, Albert, 1972. *Nonverbal Communication*. New York, Aldine.
- MENNINGER, Karl, (1958.) 1970. *Number Words and Number Symbols*. Cambridge, Mass., MIT Press.
- MERRELL, Floyd
1982. *Semiotic Foundations*. Bloomington. Indiana Univ. Press.
1985. *A Semiotic Theory of Texts*. Berlin, Mouton de Gruyter.
- MERTZ, Elizabeth, and PARMENTIER, Richard J., eds. 1985. *Semiotic Mediation*. Orlando, Fla., Academic Press.
- MESTRALLET, R., 1980. *Communication, linguistique et sémiologie: Etude sémiologique des systèmes de signes de la chimie*. 2 vols. Barcelona, Universidad Autónoma.
- METZ, Christian
(1968.) 1974. *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (= trans. of *Essais sur la signification au cinéma I*). New York, Oxford Univ. Press.
1972. *Essais sur la signification au cinéma II*. Paris, Klincksieck.

1977. *Essais sémiotiques*. Paris, Klincksieck.
- MILLER, George A., (1951.) 1963. *Language and Communication*. New York, McGraw—Hill.
- MINAI, Asghar Talaye, 1984. *Architecture as Environmental Communication*. Berlin, Mouton.
- MITCHELL, W. J. Thomas, 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, Univ. Press.
- MONACO, James (1977.) 1978. *How to Read a Film*. New York, Oxford Univ. Press.
- MONTAGU, Ashley, 1971. *Touching: the Human Significance of the Skin*. New York, Columbia Univ. Press.
- MORRIS, Desmond, et al., 1979. *Gestures: Their Origins and Distributions*. London, Cape.
- MOSER, Bruno, 1986. *Bilder, Zeichen und Gebärden*. München, Südwest.
- MOUNIN, Georges, 1985. *Semiotic Praxis*. New York, Plenum.
- MUCKENHAUPT, Manfred, 1986. *Text und Bild*. Tübingen, Narr.
- MUKAROVSKY, Jan, 1978. *Structure, Sign, and Function*. New Haven, Yale Univ. Press.
- NADIN, Mihai, 1981. *Zeichen und Wert*. Tübingen, Narr.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 1975. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union générale d'éditions.
- NEF, Frédéric, ed. 1976. *Structures élémentaires de la signification*. Bruxelles, ed. Complexe.
- NESPOULOUS, Jean-Luc, PERRON, Paul, and LECOURS André Roch, eds. 1986. *The Biological Foundations of Gestures*. Hillsdale, N. J., L. Erlbaum.
- NORRICK, Neal R., 1981. *Semiotic Principles in Semantic Theory*. Amsterdam, Benjamins.
- NORNS, Christopher, 1982. *Deconstruction: Theory and Practice*. London, Methuen.
- NOSKE, Frits, 1977. *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. The Hague, Nijhoff.
- NÖTH, Winfried
1972. *Strukturen des Happenings*. Hildesheim, Olms.
1975. *Semiotik. Eine Einführung mit Beispielen für Reklameanalysen*. Tübingen, Niemeyer.
1985. *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart, Metzler.
- OBUDHO, Constance E., comp. 1979. *Human Nonverbal Behavior*. Westport, Conn. Greenwood.
- OEHLER, Klaus, ed. 1984. *Zeichen und Realität* 3 vols. Tübingen, Stauffenburg.
- OLÉRON, Pierre, 1978. *Le langage gestuel des sourds: syntaxe et communication*. Paris, ed. CNRS.
- OSTWALD, Peter F., 1973. *The Semiotics of Human Sound*. The Hague, Mouton.
- OTA, Yukio, 1973. *LoCoS. Bild der Wissenschaft* 10.1. 152—159.
- O'TOOLE, L. M., and SHUKMAN, Ann, eds. 1981. *Film Theory and General Semiotics* (= Russian Poetics in Translation, vol. 8). Oxford, Holdan.

- PANOFSKY, Erwin, (1955.) 1970. *Meaning in the Visual Arts*. Harmondsworth, Penguin.
- PARIS, Jean
1975. *Painting and Linguistics*. Pittsburgh, Pa., Carnegie-Mellon University (= Praxis/Poetics Series 1/75).
1978. *Lisible, Visible*. Paris, Seghers.
- PARMENTIER, Richard J., 1983. *Semiotics and Pragmatics*. Amsterdam, Benjamins.
- PARRET, Herman, and RUPRECHT, Hans-George, eds. 1985. *Aims and Prospects of Semiotics: Essays in Honor of Algirdas Julien Greimas*. Amsterdam, Benjamins.
- PATTE, Daniel, 1976. ed. *Semiology and Parables*. Pittsburgh, Pickwick Press.
- PATTERSON, Miles L., 1983. *Nonverbal Behavior*. New York, Springer.
- PAVIS, Patrice
1980. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, ed. Sociales.
1981. Problems of a semiology of theatrical gesture. *Poetics Today* 2. 65—94.
1982. *Languages of the Stage*. New York, Performing Arts Journal Publications.
1985. *Voix et images de la scène: Vers une sémiologie de la réception*. Lille, Presses Univ.
- PAZUKHIN, Roscisraw, 1972. The concept of signal. *Lingua Posnaniensis* 16. 25—43.
- PELC, Jerzy, ed. (1971.) 1979. *Semiotics in Poland, 1894—1969*. Dordrecht, Reidel.
- PELC, Jerzy, et al., eds. 1984. *Sign, System, and Function*. Berlin, Mouton.
- PESOT, Lurgen
1979. *Silence, on parle: Introduction à la sémiotique*. Montreal, Guérin.
1981. *Pictorial Signs and the Language of Film*. Amsterdam, Radopi.
- PIKE, Kenneth L., 1967. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. 2nd rev ed. The Hague, Mouton.
- POGORZELSKI, H. A., and RYAN, W. J., 1982. *Foundations of Semiological Theory of Numbers*. Orono, Univ. of Maine Press.
- PORCHER, Louis, 1976. *Introduction à une sémiotique des images*. Paris, Didier.
- POSNER, Roland, 1982. *Rational Discourse and Poetic Communication*. Berlin, Mouton.
- POYATOS, Fernando
1976. *Man beyond Words*. Oswego, N. Y., State Univ. Coll.
1983. *New Perspectives in Nonverbal Communication*. Oxford, Pergamon.
- PRESNELL, Michael, 1983. *Sign, Image, and Desire: Semiotic Phenomenology and the Film Image*. Ann Arbor, Univ. Microfilms Int.
- PREVIGNANO, Carlo, ed. 1979. *La semiotica nei Paesi slavi*. Milano, Feltrinelli.
- PREZIOSI, Donald, 1979. *The Semiotics of the Built Environment*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- RAFFLER-ENGEL, Walburga von, ed. 1980. *Aspects of Nonverbal Communication*. Lisse, Swets.
- RASTIER, François
1972. *Idéologie et théorie des signes*. The Hague, Mouton.
1973. *Essais de sémiotique discursive*. Tours, Mame.

- REINLE, Adolf, 1976. *Zeichensprache der Architektur*. Zürich, Artemis.
- RELYEA, Suzanne, 1976. *Signs, Systems, and Meanings: A Contemporary Reading of Four Molière Plays*. Middleton, Conn., Wesleyan.
- RESNIKOW, Lasar Ossipowitsch, 1977. *Zeichen, Sprache, Abbild*. Frankfurt, Syndikat.
- REY, Alain
1973. and 1976. *Théories du signe et du sens*. 2 vols. Paris, Klincksieck.
1978. *Les spectres de la bande*. Paris, Minuit.
- REY-DEBOVE, Josette, 1979. *Lexique sémiotique*. Paris, Presses Univ.
- RÖHRICH, Lutz, 1967. *Gebärde Metapher Parodie*. Düsseldorf, Schwann.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio. [*Semiotica e ideologia*, trans.] *Semiotik, Ästhetik und Ideologie*, München, Hanser.
- RUESCH, Jurgen, 1972. *Semiotic Approaches to Human Relations*. The Hague, Mouton.
- RUESCH, Jurgen, and KEES, Welden, (1956.) 1974. *Nonverbal Communication*. Berkeley, Univ. of California Press.
- RUFFINI, Franco, 1978. *Semiotica del testo: l'empio teatro*. Roma, Bulzoni.
- RUNGGALDIER, Edmund, 1985. *Zeichen und Bezeichnetes*. Berlin, de Gruyter.
- RUWET, Nicolas, 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris, Seuil.
- SAINT-MARTIN, Fernande. 1987. *Sémiologie du langage visuel*. Sillery, Presses de l'Université du Québec.
- SAITZ, Robert L., and CERVENKA, Edward J., 1972. *Handbook of Gestures: Columbia and the United States*. The Hague, Mouton.
- SAMPSON, Geoffrey, 1985. *Writing Systems*. London, Hutchinson.
- SAUERBIER, Samson Dietrich, 1985. *Wörter, Bilden und Sachen*. Heidelberg, Winter.
- SAVIGNY, Eike von, 1980. *Die Signalsprache der Autofahrer*. München: div.
- SCHAPIRO, Meyer, 1973. *Words and Pictures*. The Hague, Mouton.
- SCHAUENBERG, Paul, 1972. *Les animaux et leurs langages*. Paris, Hachette (English trans. 1981 as *Animal Communication*. London, Burke.)
- SCHEFLEN, Albert E., 1972. *Body Language and Social Order*. Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall.
- SCHERER, Bernd Michael, 1984. *Prolegomena zu einer einheitlichen Zeichentheorie*. Tübingen, Stauffenburg.
- SCHERER, Klaus R., 1970. *Non-verbale Kommunikation*. Hamburg, Buske.
- SCHERER, Klaus R., ed. 1982. *Vokale Kommunikation*. Weinheim, Beltz.
- SCHERER, Klaus R., and EKMAN, Paul, eds. 1982. *Handbook of Methods in Nonverbal Behavior Research*. Cambridge, Univ. Press.
- SCHERER, Klaus R., and GILES, Howard, eds. 1979. *Social Markers in Speech*. Cambridge, Univ. Press.
- SCHERER, Klaus R., and WALLBOTT, Harald G., eds. 1979. *Nonverbale Kommunikation*. Weinheim, Beltz.
- SCHIWY, Günther, et al., 1976. *Zeichen im Gottesdienst*. München, Kaiser/Kösel.
- SCHLESINGER, L. M., and NAMIR, Lila, eds. 1978. *Sign Language of the Deaf*. New York, Academic Press.

- SCHMID, Herta, and Van KESTEREN, Aloysius, eds. 1984. *Semiotics of Drama and Theatre*. Amsterdam, J. Benjamins.
- SCHMITT, Alfred, 1980. *Entstehung und Entwicklung von Schriften*. Köln, Böhlau.
- SCHMITZ, Heinrich Walter, 1975. *Ethnographie der Kommunikation*. Hamburg, Buske.
- SCHOLES, Robert, 1982. *Semiotics and Interpretation*. New Haven, Yale Univ. Press.
- SCHONAUER, Klaus, 1986. *Signal, Symbol, Symptom: Alte und neue Aspekte der medizinischen Semiotik*. Münster, Institut für Allg. Sprachwiss. & MAKs.
- SCHRAMM, Wilbur, ed. 1963. *The Science of Human Communication*. New York, Basic Books.
- SCHRECKENBERGER, Waldemar, 1978. *Rhetorische Semiotik*. Freiburg, K. Alber.
- SCHUTZ, Noel W., Jr. 1976. *Kinesiology: The Articulation of Movement*. Lisse, de Ridder.
- SCHWARZ-WINKLHOFFER, Inge, and BIEDERMANN, Hans, (1972.) 1975. *Das Buch der Zeichen und Symbole*. München, Droemer Knauer.
- SCHWIDETZKY, Ilse, ed. 1973. *Über die Evolution der Sprache*. Frankfurt, Fischer.
- SEBEOK, Thomas A.
1985. *Contributions to the Doctrine of Signs*. Lanham, Md., Univ. Press of America.
1979. *The Sign and Its Masters*. Austin, Univ. of Texas Press.
- SEBEOK, Thomas A., LAMB, Sydney M., and REGAN, John O., 1988. *Semiotics and Education: A Dialogue*. Claremont, Calif., Claremont Graduate School (= Issues of Communication 10).
- SEBEOK, Thomas A., HAYES, Alfred S., and BATESON, Mary Cathenne, eds. (1964.) 1972. *Approaches to Semiotics*. The Hague, Mouton.
- SEBEOK, Thomas A., and RAMSAY, Alexandra, eds. 1969. *Approaches to Animal Communication*. The Hague, Mouton.
- SEBEOK, Thomas A., and UMIKER-SEBEOK, Jean, eds.
1986. *The Semiotic Sphere*. New York, Plenum.
1987. *The Semiotic Web*, 1986. Berlin, Mouton de Gruyter.
- SEGRE, Cesare
1979a. *Semiotica filologica*. Torino, Einaudi.
1979b. *Structures and Time*. Chicago, Univ. Press.
- SHANDS, Harley C., 1970. *Semiotic Approaches to Psychiatry*. The Hague, Mouton.
- SHANNON, Claude E., and WEAVER, Warren, 1949. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana, Univ. of Illinois Press.
- SHAUMYAN, Sebastian K., 1987. *A Semiotic Theory of Language*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- SIEGMAN, Aron W., and FELDSTEIN, Stanley, eds. 1978. *Nonverbal Behavior and Communication*. Hillsdale, N. J. Erlbaum.
- SILVERMAN, Kaja, 1983. *The Subject of Semiotics*. New York, Oxford Univ. Press.
- SIPEK, Borek, 1980. *Architektur als Vermittlung. Semiotische Untersuchung der architektonischen Form als Bedeutungsträger*. Stuttgart, Krämer.

- SIPLE, Patricia, ed. 1978. *Understanding Language through Sign Language Research*. New York, Academic Press.
- SLESS, David, 1986. *In Search of Semiotics*. London, Croom Helm.
- SMITH, W. John, 1977. *The Behavior of Communicating: An Ethological Approach*. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press.
- SOMMERFELD, Reinhard, 1980. *Evolution, Kommunikation und Sprache: Versuch einer Synthese ethologischer und linguistischer Semiotik*. München, Tuduv.
- SPOTTISWOODE, Raymond, (1935.) 1973. *A Grammar of the Film*. Berkeley, Univ. of California Press.
- STAIANO, Kathryn Vance, 1986. *Interpreting Signs of Illness: A Case Study in Medical Semiotics*. Berlin, Mouton de Gruyter.
- STEFANI, Gino, 1976. *Introduzione alla semiotica della musica*. Palermo, Sellerio.
- STEINER, Wendy, ed.
- 1981a. *Image and Code*. Ann Arbor, Univ. of Michigan.
- 1981b. *The Sign in Music and Literature*. Austin, Univ. of Texas Press.
- STERNBERG, Martin L. A., 1981. *American Sign Language: A Comprehensive Dictionary*. New York, Harper & Row.
- STOCKINGER, Peter, 1983. *Semiotik. Beitrag zu einer Theorie der Bedeutung*. Stuttgart, Akad. Verl. H.-D. Heinz.
- STOKOE, William C., Jr. 1972. *Semiotics and Human Sign Languages*. The Hague, Mouton.
- TANNEN, Deborah, and SAVILLE-TROIKE, Muriel, eds. 1985. *Perspectives on Silence*. Norwood, Ablex.
- TARASTI, Eero, 1979. *Myth and Music*. The Hague, Mouton.
- TIEFENBRUN, Susan W., 1980. *Signs of the Hidden*. Amsterdam, Rodopi.
- TODOROV, Tzvetan, (1977.) 1982. *Theories of the Symbol*. Ithaca, N. Y., Cornell Univ. Press.
- TOUSSAINT, Bernard, 1978. *Qu'est-ce que la sémiologie*. Toulouse, Privat.
- TRABANT, Jurgen, 1976. *Elemente der Semiotik*. München, Beck.
- ÜBERSFELD, Anne, 1977. *Lire le théâtre*. Paris, ed. Sociales.
- UMIKER-SEBEOK, Jean, ed. 1987. *Marketing and Semiotics: New Directions in The Study of Signs for Sale*. Berlin, Mouton de Gruyter.
- UMIKER-SEBEOK, Jean, and SEBEOK, Thomas A., eds. 1987. *Monastic Sign Languages*. Berlin, Mouton de Gruyter.
- USPENSKIJ, Boris A., (1971.) 1976. *The Semiotics of the Russian Icon*. Lisse, de Ridder.
- VALESIO, Paolo, 1980. *Novantiqua: Rhetorics as a Contemporary Theory*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- VENTOLA, Eija, 1987. *The Structure of Social Interaction: A Systemic Approach to the Semiotics of Service Encounters*. London, Pinter.
- VERDIGLIONE, Armando, ed. 1975. *Psychanalyse et sémiotique*. Paris, Union Générale.
- VESTERGAARD, Torben, and SCHRODER, Kim, 1985. *The Language of Advertising*. Oxford, Blackwell.
- WAGNER, Roy, 1986. *Symbols That Stand for Themselves*. Chicago, Univ. Press.
- WALLIS, Mieczyslaw, 1975. *Arts and Signs*. Bloomington, Indiana Univ.

- WATZLAWICK, Paul, BEAVIN, Janet H., and JACKSON, Don D., 1967. *Pragmatics of Human Communication*. New York, Norton.
- WAYNE, Don E., 1984. *Penshurst: The Semiotics of Place and the Poetics of History*. Madison, Univ. of Wisconsin Press.
- WEITZ, Shirley, ed. 1974. *Nonverbal Communication*. New York, Oxford Univ. Press.
- WERMKE, Jutta, 1973. *Wozu Comics gut sind?* Kronberg, Scriptor.
- WHITAKER, Rod, 1970. *The Language of Film*. Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall.
- WIEMANN, John M., and HARNSON, Randall P., eds. 1983. *Nonverbal Interaction*. Beverly Hills, Sage.
- WIENHÖFER, Friederike, 1979. *Untersuchungen zur semiotischen Ästhetik des Comic Strip*. Dortmund, Diss. Phil.
- WILBUR, Ronnie Bring, 1979. *American Sign Language and Sign Systems*. Baltimore, Univ. Park Press.
- WILLIAMSON, Judith, 1978. *Decoding Advertisements*. London, Boyars.
- WILSS, Wolfram, ed. 1980. *Semiotik und Übersetzen*. Tübingen, Narr.
- WINNER, Irene Portis, and UMIKER-SEBEOK, Jean, eds. 1979. *Semiotics of Culture*. The Hague, Mouton.
- WOLFF, Charlotte, (1945.) 1972. *A Psychology of Gesture*. New York, Arno.
- WOLFGANG, Aaron, ed. 1984. *Nonverbal Behavior*. Lewiston, Hogrefe.
- WOLLEN, Peter
(1969.) 1972. *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
1982. *Readings and Writings*. London, Verso.
- WUNDT, Wilhelm, (1900.) 1973. *The Language of Gestures*. The Hague, Mouton.
- WUSS, Peter, 1986. *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks*. Berlin, Henschelverlag.
- WYLIE, Laurence W., 1977: *Beaux Gestes: A Guide to French Body Talk*. Cambridge, Mass., Undergraduate Press.
- ZARCADOOLAS, Chnstina, 1984. *How to Do Things with Linguistics: Semiotics, Speech Acts, and Phenomenology*. Ann Arbor, Univ. Microfilms Int.
- ZERUBAVEL, Eviatar, 1981. *Hidden Rhythms*. Chicago, Univ. Press.
- ZITO, George V., 1984. *Systems of Discourse: Structures and Semiotics in the Social Sciences*. London, Greenwood.

1.2. A multimediális kommunikátumok szemiotikai textológiai megközelítéséhez

Ez a bibliográfia azoknak a műveknek az adatait tartalmazza, amelyekben multimediális kommunikátumok (többnyire a 'konkrét költészet' körébe tartozó alkotások vagy kalligrammák) képezték az elemzés vagy a szemiotikai textológia valamely aspektusa megvilágításának a tárgyát. A bibliográfiai adatok után zárójelben azoknak a szövegeknek a címe található, amelyekről az adott műben szó van.

LA MATINA, Marcello:

1994a. The Epitaphium Sicili as a Musico-Verbal Text. A Semiotic Approach to

Ancient Poetry. In: *Approaches to Poetry*, ed by J. S. PETŐFI and T. OLIVI. Berlin — New York, de Gruyter, 94—151.

[Egy zenei notációt is tartalmazó ógörög sírfelirat.]

- 1994b. La gratitudine come problema semiotico-filologico. Gli ex voto per san Nicola da Tolentino. In: *Interpretazione e gratitudine. Atti del XIII Colloquio sull'interpretazione* (Macerata, 30—31 marzo 1992), a cura di G. GALLI 229—272.

[A tolintinói Szent Miklós templom votív képei.]

PETŐFI S. János:

1981. Szöveg és jelentés. *Magyar Műhely* 19. 64. 36—59. [Ernst Jandl: „nicht”; Carl Fernbach—Flarsheim: „death poem”; T. Ulrichs: „kompozíció”.]
1985. Aspekte der Textinterpretation. — Was kann die semiotische Textologie für den Kommunikationsunterricht leisten? *Finlance. The Finnish Journal of Language Learning and Language Teaching* IV. 31—61. (Lásd PETŐFI: 1990a-t is.)
[Ernst Jandl: „die Zeit vergeht”.]
1988. *La lingua come mezzo di comunicazione scritta: il testo* (= *Working Papers and prepublications*, A/173—174—175). Università di Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica. (Ez a mű PETŐFI: 1990c-nek az olasz változata. PETŐFI: 1990c. magyar fordításaihoz lásd PETŐFI: 1989b-t és 1990b-t.)
[Lewis Carroll: „Alice Csodaországban” és „Alice Tükörországban”.]
- 1989a. Béla Bartók: „Il castello del principe Barbablu”. Alcuni aspetti della costituzione del significato simbolico di un'opera d'arte multimediale. In: *Interpretazione e riconoscimento. Riconoscere un testo, riconoscersi in un testo. Atti del X Colloquio sulla Interpretazione*, Macerata, 21—23 marzo 1988, a cura di Giuseppe Galli, Genova: Marietti, 201—253.
[Bartók Béla: „A kékszakállu herceg vára”.]
- 1989b. A nyelv mint írott kommunikációs médium: szöveg. *Magyartanítás*, XXXII/4—6. 249—288. (PETŐFI: 1990c. magyar változata; lásd PETŐFI: 1988-at és 1990b-t is.)
- 1990a. Aspekte der Textinterpretation. — Was kann die semiotische Textologie für den Kommunikationsunterricht leisten? In: EHNERT, Rolf—Hartmut SCHRÖDER (Hg.): *Das Fach Deutsch als Fremdsprache in den deutschsprachigen Ländern*. Frankfurt — Bern—New York—Paris: Peter Lang, 143—171. (PETŐFI: 1985. átdolgozott változata.)
- 1990b. A nyelv mint írott kommunikációs médium: szöveg. In: PETŐFI S. János: *Szöveg, szövegtan, műelemzés (Textológiai tanulmányok)*. Budapest, Országos Pedagógiai Intézet, 3—75. (PETŐFI: 1989b. újraközlése.)
- 1990c. Language as a written medium: text. Chap. 7. in: *An Encyclopaedia of language*, ed. by N. E. COLLINGE. London—New York, Routledge, 207—243. (Lásd PETŐFI: 1988-at, 1989b-t és 1990b-t.)
- 1990d. Költői művek explikatív interpretációjának néhány alapkérdése. In: PETŐFI S. János: *Szöveg, szövegtan, műelemzés (Textológiai tanulmá-*

- nyok). Budapest, Országos Pedagógiai Intézet, 76—113. (Lásd PETŐFI: 1991a-t is.)
[Ernst Jandl: „die Zeit vergeht”; e. e. cummings „loneliness”.]
- 1990e. Vers, kommunikációs helyzet, interpretáció. Nagy László „Seb a cédruson” című versének elemzése. In: PETŐFI S. János: *Szöveg, szövegtan, műelemzés (Textológiai tanulmányok)*. Budapest, Országos Pedagógiai Intézet, 114—158.
- 1990f. Szemiotikai textológia — Didaktika. In: *Szemiotikai szövegtan 1. A szövegtani kutatás néhány alapkérdése* (= *Acta Acad. Paed. Szegediensis, Ser. Ling.—Litt.—Aest.*), szerk. PETŐFI S. János és BÉKESI Imre. Szeged, 7—21. (Lásd PETŐFI: 1991b-t is.)
[Guillaume Apollinaire: „La colombe poignardée et le jet d’eau”; Eugen Gomringer: „silencio”; Ugo Carrega: „modificando...”.]
- 1991a. Incontri ravvicinati per l’interpretazione della poesia. *Metafore. Lingue, letterature, storia nella scuola superiore*, 3. 42—56. (PETŐFI: 1990d. olasz változata.)
- 1991b. Testologia semiotica e didattica. In: *La centralità del testo nelle pratiche didattiche*, a cura di Paola Desideri. Firenze, La Nuova Italia Editrice, 7—23. (PETŐFI: 1990f. olasz változata.)
- 1993a. Tallózás az idegen nyelvű (szak)irodalomban. In: PETŐFI S. János—BÁCSI János—BENKES Zsuzsa—VASS László: *Szövegtan és verselemzés*. Budapest, Pedagógus Szakma Megújítása Projekt Programiroda, 281—416.
[Az ‘egérfarok’-történet Lewis Carroll „Alice Csodaországban” című művéből és annak fordításai; részletek Raymond Queneau „Exercices de style” című művének Szántó Tibor közreműködésével készült magyar változatából; egy képvers William Shakespeare „Szonettek” című művének Justus Pál által készített és Balla Margit által ‘illusztrált’ fordításából.]
- PETŐFI S. János—BENKES Zsuzsa:
1992. *Elkallódni megkerülni. Versek kreatív megközelítése szövegtani keretben*. Veszprém, Országos Továbbképző, Taneszközfejlesztő és Értékesítő Vállalat.
[Nagy László: „Árvácska sírverse”; Fábíán István: „én innét ki nem talállok”.]
- PETŐFI János S.—Terry OLIVI:
1986. Texture, composition, signification. Vers une textologie sémiotique. In: *Scienc(es) du texte* [= *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, n°46—47], c—c28.
[Guillaume Apollinaire: „La colombe poignardée et le jet d’eau”.]
1993. Studio comparativo dei testi letterari e delle loro trasposizioni (Esempi di riscrittura). In: *Riscrittura* (= *Atti del convegno del CRS, Roma, 8—10 marzo 1991*) a cura di Pina GORGONI. Torino, Eureka edizioni, 157—206. [Egy kalligrammákat, a konkrét költészet körébe tartozó verseket, illusztrált szövegeket, valamint partitúrával ellátott szövegeket tartalmazó miniantológia, főleg csak a forrásokat megadó kommentárokkal.]

2. REPERTÓRIUMOK

2.1. HANDBOOK OF SEMIOTICS

Winfried NÖTH
Bloomington and Indianapolis
Indiana University Press
1990.

When the German-language edition of this book was published in 1985, Thomas Sebeok, reviewing it in the *Times Literary Supplement*, called it "a bravura solo performance by a young German academic who has reduced into the compass of a one-volume manual a vast mass of information about contemporary semiotics. He is obviously abreast of most developments and well organized, has no evident partisan axes to grind, and writes with economy, precision, and lucidity."

Winfried Nöth has now reworked his book into English, expanding it considerably and refining many of his definitions and concepts. The English *Handbook of Semiotics* is destined to become the most important handy reference for the discipline of semiotics, which Sebeok has called "an evolving theory of mind."

Nöth's ambitious work covers the field from Aesthetics to Zoosemiotics. Organized in eight parts, it contains sixty-five encyclopedic articles, a consolidated bibliography of almost 3,000 titles, an index of names, and an index of terms.

The approach Nöth has adopted is both descriptive and pluralistic. He sees current trends in semiotics as heterogeneous, and his *Handbook* includes the great variety of approaches to the study of signs. Differences are emphasized, as are the common foundations to the various points of view and the interconnections among them.

CONTENTS

Preface (ix).

Introduction (3).

I. Histori and Classics of Modern Semiotics

History of Semiotics (11). Peirce (39). Morris (48). Saussure (56). Hjelmslev (64). Jakobson (74).

II. Sign and Meaning

Sign (79). Meaning, Sense, and Reference (92). Semantics and Semiotics (103). Typology of Signs: Sign, Signal, Index (107). Symbol (115). Icon and Iconicity (121). Metaphor (128). Information (134).

III. Semiosis, Code, and the Semiotic Field

Zoosemiotics, Ethology, and Semiogenesis (147). Communication and Semiosis (168). Function (181). Magic (188). Structure (192). System (198). Code (206). Teaching (221).

IV. Language and Language-Based Codes

Verbal Communication: Introduction (227). Language in a Semiotic Frame (229). Arbitrariness and Motivation: The Language Sign (240). Paralanguage (247).

- Writing (251). Universal Language (267). Sign Language (279). Language Substitutes (287).
- V. From Structuralism to Text Semiotics: Schools and Major Figures
Introduction (295). Structuralism, Poststructuralism, and Neostructuralism (298). Russian Formalism, Prague School, Soviet Semiotics (307). Barthes' s Text Semiotics (310). Greimas' s Structural Semantics and Text Semiotic Project (314). Kristeva' s Semanalysis (321). Eco (325).
- VI. Text Semiotics: The Field
Text Semiotics: Introduction (329). Hermeneutics and Exegesis (334). Rhetoric and Stylistics (338). Literature (346). Poetry and Poeticalness (354). Theater and Drama (361). Narrative (367). Myth (374). Ideology (377). Theology (381).
- VII. Nonverbal Communication
Nonverbal Communication: Introduction (387). Gesture, „Body Language”, and Kinesics (392). Facial Signals (402). Gaze (405). Tactile Communication (407). Proxemics: The Semiotics of Space (410). Chronemics: The Semiotics of Time (415).
- VIII. Aesthetics and Visual Communication
Aesthetics (421). Music (429). Architecture (435). Objects (440). Image (446). Painting (456). Photography (460). Film (463). Comics (472). Advertising (476).
- Bibliography (481).
Index of Subjects and Terms (551).
Index of Names (565).

2.2. LANGUAGES OF ART

AN APPROACH TO A THEORY OF SYMBOLS

Nelson GOODMAN
The Bobbs — Merrill Company, Inc.
Publishers Indianapolis, New York
1968.

Though this book deals with some problems pertaining to the arts, its scope does not coincide very closely with what is ordinarily taken to be the field of aesthetics. On the one hand, I touch only incidentally on questions of value, and offer no canons of criticism. No mandatory judgments are implied concerning any work I cite as an example, and the reader is invited to substitute his own illustrations. On the other hand, my study ranges beyond the arts into matters pertaining to the sciences, technology, perception, and practice. Problems concerning the arts are points of departure rather than of convergence. The objective is an approach to a general theory of symbols.

“Symbol” is used here as a very general and colorless term. It covers letters, words, texts, pictures, diagrams, maps, models, and more, but carries no implication of the oblique or the occult. The most literal portrait and the most prosaic passage are as much symbols, and as ‘highly symbolic’, as the most fanciful and figurative.

Systematic inquiry into the varieties and functions of symbols has seldom been undertaken. Expanding investigation in structural linguistics in recent years needs to be supplemented by and integrated with intensive examination of nonverbal symbol systems, from pictorial representation on the one hand to musical notation on the other, if we are to achieve any comprehensive grasp of the modes and means of reference and of their varied and pervasive use in the operations of the understanding. "Languages" in my title should, strictly, be replaced by "symbol systems". But the title, since always read before the book, has been kept in the vernacular. The nonreader will not mind, and the reader will understand—as the reader of my first book understands that the more accurate title would be "Structures of Appearance".

The six chapters, from their titles and their origin in lectures, might seem to be a collection of essays on loosely related topics. Actually, the structure of the book is rather intricate; two routes of investigation, one beginning in the first chapter and the other in the third, merge only in the last. No such simple warning, however, will overcome another difficulty some readers may face: while a layman should have little trouble with most of the book, he will encounter terms, paragraphs, and sections that assume some background in technical philosophy; and much of Chapter IV will be hard going for any stranger to elementary logic. Nevertheless, by reading around the technical passages, almost anyone can gather enough of what is under way to decide whether to make the effort needed to understand what he has skipped.

Layman or not, the reader must be prepared to find his convictions and his common sense—that repository of ancient error—often outraged by what he finds here. I have repeatedly had to assail authoritative current doctrine and fond prevailing faith. Yet I claim no outstanding novelty for my conclusions. I am by no means unaware of contributions to symbol theory by such philosophers as Peirce, Cassirer, Morris, and Langer; and while I reject one after another of the views common to much of the literature of aesthetics, most of my arguments and results may well have been anticipated by other writers. Yet since any attempt to trace the complex pattern of my agreement and disagreement with each or even any of these writers would give a purely historical matter disproportionate and distracting prominence, I can only make this blanket apology to those who may in effect already have written what they read here. However, where I have consulted specific works by psychologists and by writers on the several arts, I have tried always to give detailed references.

Frequently some result of my own earlier philosophical work has been brought to bear here, but I have tried not to regrind old axes. For instance, if some of the following pages violate the principles of nominalism, that is only because it seems unnecessary for me to show, for present purposes, how a nominalistic version may be formulated.

CONTENTS

Introduction (xi).

I. Reality Remade

1. Denotation (3).
2. Imitation (6).
3. Perspective (10).
4. Sculpture (19).
5. Fictions (21).
6. Representations (27).
7. Invention (31).
8. Realism (34).
9. Depiction and Description (40).

- II. The Sound of Pictures
 - 1. A Difference in Domain (45). 2. A Difference in Direction (50). Exemplification (52). 4. Samples and Labels (57). 5. Facts and Figures (68). 6. Schemata (71). 7. Transfer (74). 8. Modes of Metaphor (81). 9. Expression (85).
 - III. Art and Authenticity
 - 1. The Perfect Fake (99). 2. The Answer (103). 3. The Unfakable (112). 4. The Reason (115). 5. A Task (122).
 - IV. The Theory of Notation
 - 1. The Primary Function (127). 2. Syntactic Requirements (130). 3. Composition of Characters (141). 4. Compliance (143). 5. Semantic Requirements (148). 6. Notations (154). 7. Clock and Counters (157). 8. Analogs and Digits (159). 9. Inductive Translation (164). 10. Diagrams, Maos, and Models (170).
 - V. Score, Sketch, and Script
 - 1. Score (177). 2. Music (179). 3. Sketch (192). 4. Painting (194). 5. Script (199). 6. Projectibility, Synonymy, Analyticity (201). 7. Literary Arts (207). 8. Dance (211). 9. Architecture (218).
 - VI. Art and the Understanding
 - 1. Pictures and Paragraphs (225). 2. Searching and Showing (232). 3. Action and Attitude (241). 4. The Function of Feeling (245). 5. Symptoms of the Aesthetic (252). 6. The Question of Merit (255). 7. Art and the Understanding (262).
- Subject Index (267).
Name Index (275).

2.1. DIE SCHRIFT

Hat Schreiben Zukunft?
Vilém FLUSSER
Frankfurt am Main
Fischer Taschenbuch Verlag
1992.

Viel ist die Rede vom bevorstehenden Ende der Schriftkultur, doch allzu oft erschöpft sich die Untersuchung dieses Phänomens in wohlfeilen Appellen zur Rettung von kostbarem »Kulturgut«. Einen völlig anderen Weg schlägt Vilém Flusser ein. Er vermag zu zeigen, daß die Struktur der abendländischen Schrift — z. B. Alphabet und Linearität — unlösbar mit Denkformen verbunden ist, die sich angesichts dramatisch veränderter Realitäten durchaus als geistige Fesseln erweisen könnten. Andererseits umkreist Flusser die gleichsam lebensweltlichen Erscheinungen der Schriftkultur: den Umgang mit Schreibmaterialien, das Ritual des Zeitungslesens, die imaginären Ordnungen der Bücherwände und Schreibtische, das festliche Auftreten des Briefträgers zu vorgegebener Stunde... Dieser ironischdistanzierte Blick auf das Selbstverständliche läßt erkennen, daß weit mehr auf dem Spiel steht als die Traditionen einer kulturellen Elite. Deutlich wird aber auch, daß die Durchdringung des Lebens durch die Schrift tiefle-

gende Bedürfnisse ausdrückt und befriedigt, und diese werden nicht einfach verschwinden, wenn Disketten und Piktogramme ihre Herrschaft antreten.

Vilém Flussers ebenso geistreicher wie witziger Essay ist der bisher überzeugendste Versuch, die Schriftkultur aus der Perspektive ihres möglichen Endes neu zu überdenken.

INHALT

Einleitung (7). 1. Überschrift (9). 2. Inschriften (14). 3. Aufschriften (19). 4. Buchstaben (24). 5. Texte (36). 6. Buchdruck (44). 7. Vorschriften (51). 8. Gesprochene Sprachen (58). 9. Dichtung (65). 10. Lesarten (71). 11. Entzifferungen (78). 12. Bucher (85). 13. Briefe (92). 14. Zeitungen (99). 15. Papierhandlungen (106). 16. Schreibtische (112). 17. Skripte (118). 18. Digitale (124). 19. Umcodieren (131). 20. Unterschrift (138). 21. Nachwort (143).

2.4. BILD, DARSTELLUNG, ZEICHEN

Philosophische Theorien bildhafter Darstellung

Olivier R. SCHOLZ

München

Verlag Karl Alber Feiburg

1991.

Das Buch gibt einen kritischen Überblick über philosophische Bildtheorien vor dem Hintergrund gegenwärtiger Bemühungen um eine allgemeine Theorie der Darstellung und des Zeichens. In den kritischen Teilen wird gezeigt: ob ein Gegenstand als Bild fungiert, und was er gegebenenfalls darstellt, liegt weder allein in Ähnlichkeitsbeziehungen noch allein in der kausalen oder intentionalen Entstehungsgeschichte. Konstruktiv ergibt sich: Etwas ist nur dann ein Bild, wenn es als Element eines analogen Symbolsystems im Rahmen gewisser Handlungsmuster verwendet und verstanden wird. Die Einsicht in die System — und Gebrauchs — abhängigkeit des Bildbegriffs hat Folgen für die allgemeine Zeichentheorie, die Ästhetik und philosophische Psychologie.

INHALT

1. Einleitung: Philosophische Bildtheorien (7).
2. Die Unzulänglichkeit der Ähnlichkeitstheorien (16). 2.1. Einwände (18). 2.2. Verfehlte Motive (33). 2.3. Grundsätzliches zum „Begriff“ der Ähnlichkeit (43).
3. Kausale Theorien (64).
4. Bildhafte Zeichensysteme (82).
5. Zum Herstellen, Verwenden und Verstehen von Bildern — Grundzüge einer Gebrauchstheorie (111). 5.1. Der Herstellungszusammenhang (115). 5.2. Der Ver-

wendungszusammenhang (123). 5.3. Zum Verstehen von Bildern (130). 5.4. Was alles dazu gehört, daß es in einer Gruppe Bilder gibt (136).

6. Folgerungen, Anwendungen, Ausblicke (140). 6.1. Philosophische Zeichentheorie (140). 6.2. Ästhetik: Ästhetische Bilder (153). 6.3. Philosophische Psychologie: „Geistige Bilder“ und die Repräsentationstheorie des Geistes (168).

Bibliographie (183).

Personenregister (195).

Sachregister (197).

2.5. CHOREUTIK. GRUNDLAGEN DER RAUMHARMONIELEHRE DES TANZES

Rudolf von LABAN

Aus dem Englischen übertragen von Claude Perrottet

Wilhelmshaven

Florian Noetzel Verlag

1991.

INHALT

Vorwort des Autors (7). Vorwort von Lisa Ullmann (9). Vorwort zur deutschen Erstausgabe (11). Einleitung (13).

TEIL 1: Eine neue Sicht von Raum und Bewegung

1. Kapitel: Grundsätze der Orientierung im Raum (21). 2. Kapitel: Der Körper und die Kinesphäre (28). 3. Kapitel: Die Erforschung der Dynamosphäre (37). 4. Kapitel: Natürliche Sequenzen und Skalen im Raum (46). 5. Kapitel: Der Körper und Spurformen (54). 6. Kapitel: Natürliche Sequenzen der Dynamosphäre (62). 7. Kapitel: Die Urskala (74). 8. Kapitel: Körperperspektive (88). 9. Kapitel: Stabilisieren und Mobilisieren von Spurformen (96). 10. Kapitel: Kubische und sphärische Form des Gerüsts (105). 11. Kapitel: Choreutische Formen in der Ausführung durch den Körper (114). 12. Kapitel: Freie Neigungen (127).

TEIL 2: Elemente der Raumbewegung

13. Kapitel: Unterteilung des Raumes durch den bewegten Körper (139). 14. Kapitel: Sequentiale Gesetzmäßigkeiten (152). 15. Kapitel: Periphere Bewegungen (171). 16. Kapitel: Aus Transversalen und Peripheren gemischte Sequenzen (187). 17. Kapitel: Harmonische Beziehungen (194). 18. Kapitel: Stabile und labile Beziehungen (198). 19. Kapitel: Übersicht über die den Bewegungsstrom hemmenden und fördernden Elemente (206). Register (209).

Rövid beszámoló a Multimediális Textológiai Műhely harmadik konferenciájáról

A Multimediális Textológiai Műhely harmadik kollokviumát 1993. március 26—27 között rendezte meg Pécsen, az Akadémiai Székházban Multimediális szövegpragmatika címmel.

Az 1991 őszén alapított műhely alapkérdései közt szerepel a multimedialitás fogalmi tisztázása, illetve a multimediális szövegek lehetséges vizsgálati kereteinek kidolgozása. A műhely munkájának reprezentatív fóruma a Petőfi S. János—Békési Imre — Vass László szerkesztésében a szegedi Juhász Gyula Tanárképző Főiskola kiadásában megjelenő *Szemiotikai szövegtan* textológiai sorozat, amelynek eddig hat kötete jelent meg, és további kötetek vannak nyomdában, illetve szerkesztés alatt.

E mostani összejevetelt a műhely elnöke, Petőfi S. János nyitotta meg a multimediális kommunikáció elemzésének néhány kérdését tárgyaló, e kérdéskörben eddigi kutatási eredményeit összefoglaló, s egyben a téma iránt újonnan érdeklődő hallgatóság számára bevezető, áttekintő jellegű előadásával. Röviden ismertette a többmédiumú szövegek (kommunikátumok) jelentéskonstituálódásának néhány vonatkozását, rámutatván például a képi és a verbális kód közti különbségekre, az átfordíthatatlanságra olyan verbális nyelvi fogalmak képi ábrázolhatatlansága esetén, mint például a határozatlan számnevek vagy a többes szám. A professzor felvetette a multimediális szövegek közös reprezentációs nyelvének problémáját: hogyan lehetne létrehozni egy minden szövegtípust átfogó tipológiát. Erre főleg ott lenne szükség, ahol az információk egy részét az egyik, más részét a másik médium szolgáltatja, de a szöveg jelentését közösen hozzák létre. A közös terminológia problematikusságán túl a vizsgálatban problémát okoz a kommunikátum jelentésének megismételhetetlensége is.

Az előadást követő vitában több érdemi hozzászólás is elhangzott; többen felvetették a televíziós képi információöözön és ennek feldolgozásának — feldolgozatlanságának kérdését.

Délután a program Nagy L. János előadásával folytatódott, melynek címe „Szembenéző kódexlapok kommentárokkal” volt. Az előadó Weöres Sándor kézírásos könyve alapján beszélt szöveg és kép egymásra hatásáról, arról, hogy mennyiben segítenek megérteni az egyes versek alá rajzolt képek, ábrák vagy sokszor csak vonalak magukat a verseket; illetve hogy a képek, ábrák, vonalak mennyiben értelmezhetők a versek jelentésének ismeretében másként, mintha önmagukban állnának — s hogyan hoz létre az egymáshoz rendelt verbális szöveg és kép egy közös jelentést.

Ezután talán a konferencia legérdekesebb előadását hallhattuk. Jeney Zoltán zeneszerző néhány sajátos kompozíciós eljárásmodot ismertetett. Célja egy — zenei szempontból — tiszta lapról, extramuzikális alapról való elindulás volt: így választotta például a sakktáblát vagy a latin ábécét, illetve a betűkhöz rendelhető kabalisztikus számértékeket kiindulásul a műveihez. Kivetített kották és szövegek, illetve magnetofon segítségével bemutatott több olyan kompozíciót, amelyek versek átírásai zenévé. A szövegek

efféle használata mindenképpen érdekes, és további szempontok előtérbe kerülését segítette a multimedialitással foglalkozó szakembereknek és az érdeklődőknek egyaránt.

A második nap első előadója Bókay Antal volt, aki a szövegfogalom változásairól beszélt. Egyrészt figyelembe kell venni a külső, (dominánsan) verbális szöveget, másrészt az olvasóban megjelenő, multimedialis szöveget. A posztmodern irodalmi alkotásokkal kapcsolatban maga a szövegfogalom is problematikussá válik: a széttöredezett, széttartó, az álomszerveződéshez hasonló technikával készült alkotásokban nem találunk egy fix jelentésmagot — így kérdésessé válik, hogy egyáltalán nevezhetjük-e még szövegnek ezeket a műveket, vagy valami más nevet kellene nekik adni. Ezen „álomszövegekben” a koherencia nem a szövegben, hanem a megértő olvasóban van; mint ahogy a lelki sérülések esetén is nem magának a kiváltó dolognak van traumatikus jelentése, hanem annak a szerepnek, amit a beteg életében betölt. A szöveg tehát nem valami „dolog”-ként él, hanem egyfajta erőterként; jelentése önismereti értelem: a szöveggel kapcsolatos olvasói koherencia.

A kollokvium utolsó előadója Horányi Özséb volt, aki a multimedialis szöveg fogalmának megismerésbeli jelentőségét vizsgálta. A megismerést mint kategorizálást tekinti; kategóriák proiciálását addig még nem proiciált dolgokra. A multimedialis komplexitás skalárisan nem mérhető — azonban kell legyen valamilyen mérce, amivel mégis mérhetünk. Mivel az egyik médium többnyire nem vezethető vissza a másikra, a leírásnak a komplexitás szempontjából nem redukálható, lehetséges maximális komplexitásra kell törekednie. Rámutatott, hogy egy lehetséges multimedialis szövegtípológiában komplexitás szerint megkülönböztethetünk additív, illetve produktív multimedialis kommunikátumot. (Az elsőre példa a személyi igazolvány vagy az időjárás-jelentés; a másodikra a fotómontázs vagy a tánc.) Az előadó rámutatott arra, hogy a képi, illetve a nyelvi megismerés alapvetően más típusú: míg az utóbbi szemantikája szintaktikai, az előbbié pragmatikai vezérlésű. Mint ahogy Petőfi professzor munkáiban többször is rámutatott, hogy egy verbális szöveg önmagában is multimedialis, úgy Horányi professzor a képnél hívta fel erre a figyelmet.

Az összejevetelt a műhely munkájával kapcsolatos gyakorlati kérdések zárták, s egyben a résztvevők javaslatokat tettek az 1993 őszén, illetve a későbbiek folyamán megrendezendő konferenciák lehetséges témáira.

Farkas Edit

TÁRGYMUTATÓ

Összeállította

GULYÁS ZSUZSANNA

- ábra, 76–78, 80, 81, 90
- ábratext, 76
- adó, 85
- addíció, 24
- adverbium, 20
- akcióminőség, 88
- aktuális tagolás, 49
- alany, 23
- alliteráció, 20
- anafa, 183
- antropológia, 51, 52, 59, 62, 77, 78, 80, 120, 122
- appercepció, 29, 59, 110
- apperceptum, 99, 104–106, 108, 111, 120, 125, 130
- architektonika, 64, 99, 100, 101, 119, 125
 - formális~, 99, 100–106, 110, 114, 115, 124
 - makro~, 99
 - mikro~, 99
 - szemantikai ~, 101, 104–108, 110, 124, 125
 - szintaktikai ~, 101
- átmeneti szófaj, 91
- axiológia, 174, 176

- balett, 65
- ballada(i hangvétel), 40–41
- bázis, 97, 122–126, 166
- befogadáslélektan, 177
- befogadásszociológia, 177
- befogadó, 51, 55
- bekezdés, 21–23, 144, 145
- beszéd, 46–48, 86
 - ~aktuslánc, 161
 - élő~, 23
 - ~mondat, 45
 - ~tényező, 42
 - ~tempó, 86
- betű, 30
 - ~írás, 70
 - ~szó, 79
 - ~típus, 31, 87, 88, 100, 102

- csatorna, 51, 59, 62, 64, 85, 86
 - auditív ~, 59
 - nem verbális ~, 87
 - vizuális ~, 59

- csend, 115

- dal, 40, 41
- dallam, 40, 47–49, 93
 - ~csúcs, 43, 46, 49
 - ~emelkedés, 43, 49
- dekontextualizáció, 102, 124–126
- denotátum, 104
- dialógus, 32, 36
- diktum, 104, 108, 125, 127
- diszkurzus, 161
- diszpozíciórendszer, 123
- dráma, 13, 15, 87, 90

- egzegetika, 177
- eidolon, 105
- ellentét, 21–25, 27, 64, 179
- elvárásrendszer, 123
- embléma, 85, 88
- emfázis, 49
- emic (típusú megközelítés), 63
- emotív funkció, 57
- ének, 40, 41, 47 -
 - elbeszélő ~, 40
 - ~mondat, 45
- enjambement, 32
- epika, 87, 90
- esztétika(i szféra), 57
- etic (típusú megközelítés), 62
- etnológia, 69
- evokátum, 104, 105, 125
- expresszivitás, 23, 64

- fatikus funkció, 57
- felirat, 76, 80, 129
- felszín(i)
 - ~forma, 54
 - ~szerkezet, 49
- feltételes szerkezet, 23, 24
- festészet, 175, 177
- figura, 29–32, 36, 99–108, 112–113
 - akusztikus ~, 102
 - vizuális ~, 102–104
- figura etimologica, 20

- fókusz, 161
 folklór, 78, 81
 fonéma, 61
 fonetika, 39, 190
 fonológia, 19, 20, 23, 24, 27, 61
 fordításelmélet, 168
 formáció, 32, 97, 98, 102, 115, 126, 130, 160, 179
 kontextuális ~ 108
 rendszerű, ~, 101
 fotográfia, 90
 főnév, 189
 frázis, 61, 62, 66
 futam, 177

 gesztus, 63, 64, 86–93, 101, 103, 106, 107
 ~nyelv, 55, 56
 graffiti, 11
 grafika(i), 13, 20, 27
 ~elem, 102
 ~komponens, 30
 ~konfiguráció, 106
 ~változat, 13
 grammatika, 76, 180, 181

 halmozás, 20, 22, 27
 hang, 47, 53, 86, 93, 100, 101, 115, 183
 ~csúszás, 48
 ~erő, 46, 50
 ~hordozás, 86
 ~jegy, 99, 100
 ~konfiguráció, 111, 114
 ~köz, 46, 48
 ~lejtés, 39, 46–48
 ~magasság, 42, 47, 50, 86
 ~nem, 86, 177
 ~szín, 90
 ~terjedelem, 46
 hangsúly, 42, 43, 48–50, 101
 fő~, 49
 hangzás, 20–24, 27
 hasonlat, 20, 88–93
 határozó, 24
 határozószó, 189
 hermeneutika, 177
 hír, 85

 ige, 24, 189
 ~aspektus, 161
 ~idő, 161
 igekötő, 91
 igenév, 92
 ikon, 182
 ikonográfia, 99, 101–105, 113, 177, 184, 185
 ikonológia, 177
 illusztráció, 11, 13, 19, 99, 116, 143–148, 183–185
 imágó, 108

 akusztikus ~, 99
 vizuális ~, 102
 inferencia, 161
 információ, 85, 87, 88, 91–93, 124
 infrazonorikus, 116
 interakció, 123
 intermedialitás, 61, 180
 interpretáció, 19, 29, 32, 33, 36, 51–53, 59, 65, 103, 110, 111, 114, 118, 122, 123, 126, 159, 161, 164–167, 180, 189
 ~elmélet, 165
 értelmező strukturális ~, 97
 figuratív ~, 125
 figuratív-szimbolikus ~, 163
 metaforikus, metonimikus ~, 125
 procedurális ~, 19
 szimbolikus ~, 126
 interpretátor, 33, 99–103, 107, 110, 111, 114, 123, 125, 126, 177
 intertextualitás, 32–36, 103, 105, 162, 178–180
 intonáció, 44–49, 161
 írásjel, 24, 30
 íráskép, 103
 ismétl(őd)és, 23, 32, 57, 65, 100

 jel, 53, 55, 64, 66, 77, 80, 85, 90, 101–104, 109, 114, 159, 177, 182
 ~elmélet, 64
 ikonikus ~, 53
 indexikus ~, 53, 182
 ~komponens, 110
 ~konfiguráció, 102
 nem nyelvi ~, 93
 ~rendszer, 52, 53, 55–57, 61, 64–66, 85, 87, 93, 94
 tánc~, 53, 61, 64
 verbális ~rendszer, 87, 94
 ~viszony, 109
 vizuális ~, 77
 jelentés, 53, 55, 57, 63, 64, 106, 161, 167, 190
 ~egység, 53
 ~konstitúció, 53
 konnotatív ~, 89
 nem verbális ~, 53
 ~tan, 178
 ~változás, 57
 verbális ~, 53
 zenei ~, 179
 jelkép, 80
 jelkomplexus, 97, 98, 109, 110, 119, 122, 128, 130, 143, 157, 159, 167
 verbális ~, 98

 kanonikus, 126
 ~nyelv, 168
 ~reprezentáció, 119

- katafora, 183
 kép(i), 129, 148, 180, 181
 ~alkotás, 90
 ~elmélet, 166
 ~jelrendszer, 61
 ~kommunikáció, 116, 130
 ~komponens, 32
 ~nyelv, 181
 képregény, 129
 képvers, 87, 131, 148
 ~vehikulum, 131, 138
 kérdőszó, 48
 kinéma, 61, 66
 kinetográfia, 59
 kinezika, 52, 55–62, 85–89, 94
 kinezikus, 52
 ~ médium, 61
 ~ poétikai szöveg, 56, 57
 kód, 85, 88
 nem verbális ~, 87, 88
 verbális ~, 85
 kohézió, 57, 107
 koherencia, 63
 kombinatorikus,
 ~ formai struktúra, 162
 ~ irodalom, 186
 kommunikáció, 52, 57–61, 78, 85–88, 94, 114–117, 143, 167, 179, 183, 193
 elektronikus ~, 193
 ~ elmélet, 158, 163, 165
 ~ filozófia, 165, 193
 humán ~, 165
 multimediális ~, 97, 181, 193
 nem verbális ~, 53, 80, 86
 tömeg~, 80
 verbális ~, 85
 vokális ~, 86, 88
 kommunikációs,
 ~ aktus, 57
 ~ folyamat, 54
 ~ helyzetgyakorlat, 143
 kommunikációs-szituáció, 63, 99–106, 110–114, 120–125, 159
 kommunikátor, 85–118
 kommunikátum, 51, 52, 56, 59, 61, 62, 97–110, 114–129, 160, 166
 heteromediális ~ 129
 ~konstituens, 110
 poétikai ~ 57
 szcenikus ~, 115
 tánc~, 52, 53, 56, 57, 59
 zenei ~, 115
 kompetencia, 53
 komplex jel, 66
 kompozíció, 11, 19–22, 25–28, 108, 115, 128, 161
 kompozícióegység, 21–27, 59–62
 grafikai ~, 21
 verbális ~, 107
 zenei ~, 107
 konatív funkció, 57
 konkrét költészet, 114
 konkrét zene, 114, 115
 konnektív elem, 161
 konnexitás, 107
 konstrigencia, 107, 119
 kontextualizáció, 97, 98, 124, 126
 kontextus, 33–36, 51, 66, 94, 110, 114, 129, 130, 161, 178
 spáció-temporális ~, 115
 kontinuitás, 124
 koreográfia, 65
 kotta, 39, 65, 102, 104, 129, 176, 177
 ~ írás, 41–43, 59
 kottázott beszéd, 48
 kötőszó, 22
 közlemény,
 poétikai ~, 57
 zenei ~, 179
 közlésegyeség, 20, 22, 24
 központosítás, 188
 kreatív-produktív gyakorlat, 131, 143–146, 148
 kriminalisztika, 70
 kulcsszó, 48
 kvantitatív nyelvészet, 186

 lehetséges világ, 161
 lexéma, 61
 lexika, 19–25, 165
 lexikális,
 ~ matéria, 28
 ~ grafikai együttes, 27
 lexikográfia, 158, 163, 165
 lexikológia, 158, 163
 lipogrammatikus szöveg, 189
 líra, 87, 88, 90
 litográfia, 11
 logikai nyelvészet, 161

 makroforma, 30
 makrostruktúra, 161
 mediális, 85
 ~ elem, 99
 ~ komponens, 99
 ~ matéria, 99, 110, 111, 113, 114, 117, 118
 médium, 19, 51, 52, 61, 62, 65, 66, 101–104, 109–116, 119–129
 nem verbális ~komponens, 85–88, 90–93, 114, 115
 verbális ~, 19, 29, 53, 57, 61, 63, 99–104, 106, 111, 113, 124, 180
 verbális-fonikus ~, 114
 megszemélyesítés, 88, 89

- megzenésített szöveg, 179
 melódia, 39, 48, 179
 mély szerkezet, 19, 64, 66
 mentális kép, 54, 62, 99, 108, 129, 177, 180
 metafora, 88, 161, 168, 174, 177
 zenei ~, 177
 metanyelvi funkció, 57
 metonímia, 88
 metrika, 40, 43, 57, 61, 65
 mimika, 86, 94, 101, 103, 107
 misztérium, 41, 44, 49
 mitológia, 177
 modul, 122–125
 mondat, 48, 49, 53, 88, 91, 92, 102, 105, 124, 143
 ~ dallam, 46, 48
 ~ egész, 88
 fő ~, 23
 ~lánc, 161
 mellék~, 23
 szöveg~, 20–23, 27, 30, 101
 tag~, 21, 23
 tétel~, 22
 test~, 78
 zenei ~, 101
 mondatgrammatika, 165
 monodikus zene(i komponens), 99, 100, 102, 104–106
 monológ, 90, 93
 morféma, 61
 motívum, 19, 54, 61–66, 79, 81, 105
 tánc~, 53, 54
 tetoválás~, 76
 zenei ~, 105
 mozdulatsejt, 61, 66
 mozgás,
 ~elem, 56
 ~nyelv, 55, 57
 multimedialitás, 19, 51, 52, 61–64, 98, 110, 122, 123, 126, 129, 144, 146, 148, 159, 162, 166, 178–180, 193
 műfaj, 41, 61, 87, 90, 94
 műnem, 178

 narráció, 15, 90, 91, 93
 néprajz, 81
 népzene tudomány, 63
 névmágia, 81
 névmás, 183
 notáció, 29–32, 36, 52, 59, 99–107, 113, 124, 126, 130

 nyelvfilozófia, 157, 165, 193
 nyomaték, 42, 46

 opera, 44, 47, 49, 177
 oppozíció, 21, 23

 organizáció,
 diszkurzív ~, 32, 36
 belső kommunikatív ~, 32
 metrikai-ritmikai ~, 57
 poétikai ~, 57
 szintaktikai ~, 57
 texturális ~, 33

 összhangzattan, 61

 paradigmaticus viszony, 54, 64
 parafrázis, 34
 paralelitás, 20, 24, 25, 108
 szemantikai ~, 108
 szintaktikai ~, 107
 paranyelv, 85, 86, 92, 93
 paraverbális,
 ~ elem, 162
 ~ médiumkomponens, 144
 párbeszéd, 30
 partitúra, 15, 39–44, 48, 110
 performancia, 53
 periódus, 101
 perspektíva, 11
 poétika(i), 57, 59, 61, 186
 ~ forma, 61
 ~ funkció, 57
 polifónia, 61
 pragmatika, 20, 180
 predikátum, 23
 preferencia, 123
 producens, 118
 proxemika, 85, 86
 prozódia, 40, 42–49, 190
 pszichológia, 122

 rajz, 19, 24, 25, 27, 87
 recepció, 98, 102
 recitált szöveg, 129
 recitativ,
 ~ dallam, 41
 ~ stílus, 39
 referenciális funkció, 57
 réja, 40
 relátum, 97, 104, 108, 118, 119, 125, 130, 160, 177, 179
 relátum-imágó, 104, 108, 125, 130, 177
 relátumkörnyezet, 97, 118, 120, 128–130
 relevanciarendszer, 123
 réma, 49
 reprezentációs nyelv, 126, 130, 165
 rétegnyelv, 47
 retorika, 19
 rezonancia, 86
 rím, 23, 27, 188
 bokor ~, 23

- fél~, 23
 ritmus, 15, 19, 40–42, 63, 86
 rövidítés, 79
 rúnóírás, 20
- sensus, 32, 97, 98, 105, 130, 160, 179
 kontextuális ~, 106, 108
 rendszerszerű ~, 104
- sírató, 41
 skandálás, 40
 sonorikus matéria, 111
 stílus, 20, 44, 56, 61, 90
 ~vizsgálat, 61
 struktúra, 57, 61–65, 85, 110, 120, 179
- szcenikus nyelv, 115
 szedéstípus, 100, 102
 szemantika, 22–24, 27, 48, 49, 53, 103–108, 111, 157, 179, 180, 183, 190
 szemiotika, 59, 61, 63, 69, 78, 80, 81, 85, 99, 110, 113, 114, 117, 120, 158, 163, 180–182, 193
 ~i filozófia, 179
 pán~, 52, 61
 ~i rendszer, 53
 tánc ~, 53, 64
 szemiotikai textológia, 29, 36, 52, 109, 114, 117, 120, 122, 129, 143, 144, 157, 159, 161, 164–168
 általános ~, 97, 126
 szemiózis, 54, 110, 113–115, 120, 183, 185
 intertextuális ~, 178
 szignifikáció, 118, 120, 122, 125, 166
 szignifikáns, 102, 109, 114, 115, 130
 szignifikátum, 109, 122, 130
 szimbólum, 15, 53
 szinekdoché, 88
 szinonima, 189
 szintagma, 54, 61, 64, 91
 szintaktika, 19–24, 27, 32, 65, 101
 szó, 53
 szociológia, 122
 szólam, 48
 szómágia, 81
 szonett, 175, 188
 szótag, 21, 23, 27, 42, 43, 47, 49, 101
 ~ hajlítás, 48
 szöveg, 19, 22–24, 29, 36, 39–43, 47, 51–53, 57, 59, 62, 69, 71, 76–81, 87, 90, 91, 111, 112, 128–131, 143–148, 157–162, 165, 167, 175, 177–180, 183–189
 ~ alkotás, 143, 144, 148
 ~ alkotó, 51
 dominánsan verbális ~, 157, 164
 ~ elemzés, 51, 143, 144, 148
 ~ elmélet, 157, 161, 165
 ~ értés, 143, 185
 ~ feldolgozás, 160
- számítógépes ~, 159
 illusztrált ~, 29, 146
 multimedialis ~, 51, 62, 113, 143, 162, 165
 ~ nyelvészet, 157, 158, 163, 166
 ~ összefüggőség, 160, 161
 ~ összetevő, 29
 szcenikus ~, 115
 tánc~, 52, 53, 57, 61, 63
 test~, 78
 tetovált ~, 78, 79
 ~tipológia, 158
 verbális ~, 119, 129
 ~vizsgálat, 180
 szövegkönyv, 115
 szövegmegeközelítés,
 analitikus-kreatív ~, 131
 kreatív-produktív ~, 144, 155
 szövegsemiotika, 189
 szövegten, 69, 76, 80, 81, 143, 158–165, 168, 177
 számítógépes ~, 158, 163
 szubvilág, 107
 szupertextus, 36
 szünet, 116
- tagolódás, 23, 27
 tematikus ~, 25
 tánc, 40, 52–66
 ~antropológia, 63
 ~elem, 54
 ~elemzés, 59–64
 ~elmélet, 64
 ~forma, 57
 ~írás, 65–66
 ~jelírás, 59, 65, 66
 kör~, 63
 nép~, 63
 ~nyelv, 53, 63
 pantomimikus ~, 63
 szóló~, 66
 tartalom, 21
 teljesség, 124
 téma, 23–25, 27–29, 49
 tempó, 42
 tempo rubato, 40
 tényállás, 107, 108, 118, 119, 125, 177
 tercina, 175
 test,
 ~mozgás, 88
 ~tartás, 86
 tetoválás, 69–81
 ~kutatás, 69
 textológia, 160, 161, 164, 193
 textualitás, 167, 178
 tipográfia, 99, 111
 tipológia, 62, 163, 178
 tonalitás, 48

topik, 161
 tudásrendszer, 123
 tudományelmélet, 158, 163

 ütem, 60, 100, 101
 ~fő, 43
 üzenet, 85
 ~váltás, 85

 variáció, 64
 variáns, 66
 vehikulum, 29–32, 36, 97–108, 110–118, 122–126,
 129–131, 138, 144, 160, 179
 ~környezet, 110, 111, 113–118, 129, 130
 ~fragmentum, 29–31, 33
 vehikulum-imágó, 29, 99, 101, 108, 110, 124, 129,
 130

 másodlagos ~, 99, 102
 verselés, 41
 versláb, 21
 versmodell, 40
 verstan, 40, 61, 143
 vevő, 85
 világmodell, 118
 viselkedés, 85
 vizuális költészet, 104
 vizualitás, 15, 19, 30
 vonzatstruktúra, 89
 zene, 39–41, 47, 49, 61, 113, 175–177
 ~elmélet, 103
 ~i írásmód, 41
 zeneiség, 21

NÉVMUTATÓ

Összeállította

GULYÁS ZSUZSANNA

- Almási Éva, 131–142
Arbeau, T., 65
Armél, A., 187
- Bácsi János, 36, 37, 155
Sz. Bakró-Nagy Marianne, 173
Balázs Géza, 69–83
P. Balázs János, 81
Balpe, J.-P., 190
Bánréti Zoltán, 94–95
Békési Imre, 95, 127, 155, 163, 164, 170–174, 219
Benkes Zsuzsa, 36, 37, 131, 143–155, 164–168, 171–172
Bens, J., 186–187
Béres András, 68
Besenyei László Béla, 73, 82
Boas, F., 64
Bodrogi Tibor, 69, 70, 82
Boér Ildikó, 74, 75, 82
Boldrini, P., 182
Boussat, M., 70, 82
Braffort, P., 190
Buda Béla, 94, 95
- Calvino, I. 190
Cattani, P., 70, 82
Cicconi, S., 193
Conte, M.-E., 159, 160, 161, 169, 170
Cooper, L. A., 119, 127
- Csúri Károly, 163, 164, 170
- Dienes Gedeon, 67
Dienes Valéria, 64, 66
- Éder Xavér Ferenc, 70
Egri Péter, 174–178
Eikmeyer, H.-J., 158, 159, 169
- Farkas Edit, 219–220
Feuillet, R. R., 65
Fordyce, R., 181
Fournel, P., 186, 187, 189
Fónagy Iván, 42, 46–48, 50
- Garcia Berrio, A., 163–165, 171, 172, 179, 180
Geertz, C., 51, 62, 66
Gell, A., 64, 66
Giedon, S., 116, 127
Gilson, E., 110–127
Gotch, C., 69, 70, 83
Gotthold, K., 70, 82
Gulyás Zsuzsanna, 221–226, 227–228
Gunda Béla, 71
- Gyulai Elemér, 177
- Hatakeyama, K., 158, 160, 169
Havelock, E. A., 193
Hess-Lüttich, E. W. B. 193
Heydrich, W., 159, 170
Hjelmlev, L., 114, 127
Holthuis, S., 178, 179
Hoppál Mihály, 95
Horányi Özséb, 94, 105, 166, 172, 185
Horváth Tamás, 164, 168, 171, 172
Hunyadi László, 173
Huszár György, 72, 82
Hutchinson, A., 64–67
- Ivanov, V. V., 120–127
- Jakobson, R., 43, 50, 57, 64, 67, 167
Joest, W., 69, 82
Johansson, G., 119, 127
Jorgensen, J., 67
- Káplány József, 72, 82
Károly Sándor, 95
Karsai Zsigmond, 64, 67
Kass János, 9–17
Kindermann, J., 158, 159, 169
Klaudy Kinga, 131
Knapp, M. L., 94
Knust, A., 66, 67
Kontra Miklós, 173
Kovács Ákos, 69, 70–76, 81, 82
Könczei Csilla, 51–68
Kunter, M., 69, 82

Kürti László, 66, 67

Laban, R., 59, 65–67
Laird, Ph. N. J., 119, 127
La Mattina, M., 97–128, 179–181
Langer, S., 65
Langleben, M., 179
Lányi Ágoston, 66, 67
Lassalle, H. M. de, 70, 82
Lauffer, O., 69, 82
Ling, R. H., 69, 82
Lombroso, C., 70, 77, 82
Longo, O., 127
Lotman, Ju., 65, 120, 127
Lukács György, 174
Luschan, F. von, 69, 82
Lusson, L., 190
Lükő Gábor, 74, 82

Magdics Klára, 46, 48, 50
Magyar László, 70
Major Rita, 67
Mallarmé, St., 64, 127
Martin György, 63–67
R. Molnár Emma, 85–95
Moore, C.-L., 63–67
Morris, Ch., 110, 127
Morvay Péter, 67
Munkácsi Bernát, 70, 81, 82
Murvai Olga, 95

Nagy L. János, 19–28, 163, 170
Neubauer, F., 159, 163, 165, 170
Nieres, I., 184
Nocentini, M., 182

Nyéki Lajos 39–50

Oettermann, S., 69, 82
Olivi, T., 158, 159, 161–163, 169, 170, 178
Ong, W. J., 193
Ország László, 70, 71, 82

Pastinszky István, 70, 73, 74, 92
Pease, A., 94, 95
Peirce, Ch. S., 63, 114, 127
Peignot, G., 189
Pesovár Ernő, 63, 66, 67
Petitot, J., 120, 127
Petőfi S. János, 19, 36, 37, 62–67, 95, 97–128, 131, 144, 155, 157–174, 178–185, 193, 219
Pierantoni, R., 116, 117, 128
Pjätigorskij, N., 127
Punkel, P. F., 69, 83
Puri, R., 67

Queneau, R., 186–189

Réthei Prikkel Marián, 63, 67
Ricci, P., 182
Riecke, E., 69, 74, 83
Roubaud, J., 186, 187, 189, 190
Rowell, L., 115, 128

Saint Léon, A., 65
Saussure, F. de, 114, 128
Scutt, R., 69, 70, 83
Shaw, M. L., 64, 67
Shepard, R., 119, 127
Simon, E., 81
Simonyi Zsigmond, 71, 83
Solymosi Katalin, 75, 83
Sözer, E., 158–161, 169, 170
Spanner, A., 70, 83
Spencer, P., 64–67
Spindler, K., 81

Szabó Zoltán, 178–180
Szabolcsi Anna, 94
Sz. Szentpál Mária, 65, 66, 68
Szerb Antal, 176
Szigeti Csaba, 186–192
Sztrés Erzsébet, 70, 76, 81, 82
Sztepanov, V., 65

Takács Etel, 94, 95
Toporov, V., 127
Török Gábor, 174–178
Truhelka, C., 69, 74, 83

Ujfalussy József, 177
Uspenskij, P. 120, 127

Vajkai Aurél, 72, 83
Vass László, 19, 29–38, 128–130, 155, 174, 195–218, 219
Vida Margit, 74, 75, 82
Viehweger, D., 164, 167, 174
Vitányi Iván, 177
Voigt Vilmos, 69, 81, 83

Warnbach, M.-L. 70, 82

Yamamoto, K., 63, 64, 66, 67

van Zile, J., 65, 66, 68
Zorn, A., 65

A KÖTET MUNKATÁRSAI

- Almási Éva* Művészeti Szakközépiskola, Pécs, Radnics u. 9. 7624
- Balázs Géza* Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Mai Magyar Nyelvi Tanszék, Budapest, Piarista köz 1. 1052
- Békési Imre* Juhász Gyula Tanárképző Főiskola, Magyar Nyelvi Tanszék, Szeged, Boldogasszony sgt. 6. 6722
- Benkes Zsuzsa* Művelődési és Köznevelési Minisztérium, Köznevelési Szakmai Irányítási Főosztály, Budapest, Szalay u. 10—14. 1884
- Farkas Edit* Janus Pannonius Tudományegyetem, magyar nyelv és irodalom szakos hallgató, Pécs, Ifjúság útja 6. 7624
- Gulyás Zsuzsanna* Juhász Gyula Tanárképző Főiskola, Magyar Nyelvi Tanszék, Szeged, Boldogasszony sgt. 6. 6722
- Kass János* Budapest, Hankóczy Jenő u. 21/A
- Könczei Csilla* Babes — Bolyai Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Magyar Nyelvi Tanszék, Str. Horea 31, Kolozsvár-Napoca 3400, Románia
- La Matina, Marcello* Università Degli Studi di Macerata, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Filosofia e Scienze Umane, Via Garibaldi 20, Macerata 62100, Olaszország
- R. Molnár Emma* Juhász Gyula Tanárképző Főiskola, Magyar Nyelvi Tanszék, Szeged, Boldogasszony sgt. 6. 6722
- Nagy L. János* Juhász Gyula Tanárképző Főiskola, Magyar Nyelvi Tanszék, Szeged, Boldogasszony sgt. 6. 6722
- Nyéki Lajos* Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises, Université de la Sorbonne Nouvelle 1, rue Censier 75005 Paris, France
- Petőfi S. János* Università Degli Studi di Macerata, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Filosofia e Scienze Umane, Via Garibaldi 20, Macerata 62100, Olaszország
- Szabó Zoltán* Miskolci Bölcsész Egyesület, Miskolc, Pf.: 452. 3545
- Szigeti Csaba* Juhász Gyula Tanárképző Főiskola, Magyar Irodalom Tanszék, Szeged, Boldogasszony sgt. 6. 6722
- Török Gábor* Juhász Gyula Tanárképző Főiskola, Magyar Nyelvi Tanszék, Szeged, Boldogasszony sgt. 6. 6722
- Vass László* Juhász Gyula Tanárképző Főiskola, Magyar Nyelvi Tanszék, Szeged, Boldogasszony sgt. 6. 6722

SZEMIOTIKAI SZÖVEGTAN

Az 1—4. számokat PETŐFI S. JÁNOS és BÉKÉSI IMRE szerkesztette, az 5. kötettől kezdődően e periodika szerkesztői PETŐFI S. JÁNOS, BÉKÉSI IMRE és VASS LÁSZLÓ

Ez a periodika — a Juhász Gyula Tanárképző Főiskola Magyar Nyelvészeti Tanszékén — azzal a céllal jött létre, hogy előmozdítsa a multi- és interdiszciplináris szövegtanulmányozást. Ennek érdekében (a) helyet kíván adni több diszciplína aspektusait/módszereit egységbe foglalni kívánó szövegtani paradigmákat tárgyaló tanulmányoknak éppúgy, mint diszciplínaszpecifikus részkérdések elemzésével foglalkozóknak, szövegtani kutatási/oktatási tervek informatív bemutatásának éppúgy, mint bármilyen természetű szövegtani vitáknak, (b) overview-k/recenziók formájában tájékoztatni kíván a szövegtani kutatás szempontjából releváns diszciplínák keretében folyó szövegtanulmányozás eredményeit/problémáit tárgyaló monográfiákról/tanulmányokról, végül (c) repertóriumok közlése révén meg akarja könnyíteni a nemzetközi szövegtani irodalomban való bibliográfiai tájékozódást.

1. A szövegtani kutatás néhány alapkérdése (1990)

Előszó.....	5
Tanulmányok	7
PETŐFI S. JÁNOS: Szemiotikai textológia — Didaktika.....	7
BÉKÉSI IMRE: Az ellentétesség és a kauzalitás szerkezetalkotó összefüggésének logikai háttere	23
NAGY L. JÁNOS: A megnyilatkozás nyelvi értékéről	29
CSÜRI KÁROLY: Lehetséges világok vizsgálata mint műértelmezés	35
VASS LÁSZLÓ: Szupertextuális kohézió és stilisztika.....	45
 Diszkusszió: Szövegtan, interpretáció, interdiszciplinaritás. Résztvevők: BÉKÉSI IMRE, CSÜRI KÁROLY, NAGY L. JÁNOS, PETŐFI S. JÁNOS.....	57
VASS LÁSZLÓ: Terminológiai szótár (a szemiotikai szövegtan tanulmányozásához)	85
 Bibliográfia	117
PETŐFI S. JÁNOS: Bibliográfiák — periodikák.....	117
HORVÁTHNÉ SZÉLPÁL MÁRIA: A magyar nyelvű szövegtani irodalom bibliográfiája	119
PETŐFI S. JÁNOS: Az irodalmi művek elemzésétől a multimediális kommunikáció szemiotikai elmélete felé. 25 év textológiai kutatás: visszatekintés, kitekintés	127

2. A magyar szövegtani kutatás irodalmából (Első rész) (1991)

Előszó	5
Tanulmányok	7
PETŐFI S. JÁNOS: A szövegszignifikáció aspektusai és azok szemiotikai textológiai tárgyalása.....	7
BÉKÉSI IMRE: A kettős szillogizmus	38
VASS LÁSZLÓ: Szimbolikus kontextualizáció és intertextualitás. Nagy László: Inkarnáció ezüstben	55
KABÁN ANNAMÁRIA: Szövegszemiotikai alapkérdések.....	67
Áttekintések, recenziók. A magyar szövegtani kutatás irodalmából	73
MÁTÉ JAKAB: A magyar szövegtani kutatások mai helyzete (I)	73
Fónagy Iván—Magdics Klára: A magyar beszéd dallama (TÖRÖK GÁBOR).....	117
Deme László: Mondatszerkezeti sajátosságok gyakorisági vizsgálata (FEJES KATALIN)	123
Általános Nyelvészeti Tanulmányok XI. A szöveg megközelítései. Szerkesztette: Telegdi Zsigmond és Szépe György (ALBERT SÁNDOR).....	129
Wacha Imre: Beszélgessünk a beszédről! (K. FÁBIÁN ILONA).....	135
A szövegtan a kutatásban és az oktatásban. Szerkesztette: Szathmári István és Várkonyi Imre (NAGY L. JÁNOS).....	140
Nagy Ferenc: Kriminálisztikai szövegnyelvészet (KESZLER BORBÁLA)	147
Nagy Ferenc: Bevezetés a magyar nyelv szövegtanába (SZATHMÁRI ISTVÁN).....	151
Békési Imre: Szövegszerkezeti alapvizsgálatok (NAGY L. JÁNOS)	155
A szövegvizsgálat új útjai. Szerkesztette: Szabó Zoltán (KABÁN ANNAMÁRIA)	159
Tanulmányok, 15. füzet. Szövegelmélet. Szerkesztette: Penavin Olga, Thomka Beáta és Utasi Csaba (FÁBRICZ KÁROLY).....	164
Kiefer Ferenc: Az előfeltevések elmélete (MUCSÁNYI JÁNOS).....	169
Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből. Szerkesztette: Rácz Endre és Szathmári István (TÖRÖK GÁBOR)	175
Balázs János: A szöveg (BÜKY LÁSZLÓ).....	180
Szende Tamás: Megérthetjük-e egymást? Korunk kommunikációs zavarai (VIDRA KLÁRA)	183
Szabó Zoltán: Szövegnyelvészet és stilsztika (ROZGONYINÉ MOLNÁR EMMA)	187
Egyetemi Fonetikai Füzetek 1. Szép szóval igazat, 2. Tiszta beszéd. Szerkesztette: Bolla Kálmán (SEBESTYÉN ÁRPÁD).....	193
Repertóriumok. Összeállította: VASS LÁSZLÓ	199
Bibliographie Linguistique de l'Année. Text linguistics (Discourse analysis) — Linguistique du texte (Analyse du discours) — 1986.....	199
Text. An Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse.....	205
Research in Text Theory/Untersuchungen zu Texttheorie.....	214
Tárgymutató. Összeállította: HORVÁTHNÉ SZÉLPÁL MÁRIA	225
Névmutató. Összeállította: HORVÁTHNÉ SZÉLPÁL MÁRIA	231
A kötet munkatársai	235

3. A magyar szövegtani kutatás irodalmából (Második rész) (1991)

Előszó	5
Tanulmányok	7
VOIGT VILMOS: Szövegsemiotika és/vagy szemiotikai szövegtan	7
BENCZE LÓRÁNT: Élő szónak súlyos volta. Putatív szövegvizsgálati modell és alkalmazásának kísérlete	13
BÉKÉSI IMRE: A kettős szillogizmus tipikus 'világai'	41
ZSILKA TIBOR: A dekonstruált (szöveg)struktúra	62
VASS LÁSZLÓ: Szupertextus, stíluselemzés és -tipológia	69
PETŐFI S. JÁNOS—BENKES SZUZZSA: A versorganizáció anticipatorikus megközelítése	78
Áttekintések, recenziók. A magyar szövegtani kutatás irodalmából	105
MÁTÉ JAKAB: A magyar szövegtani kutatások mai helyzete (II., befejező rész)	105
Fónagy Iván: A költői nyelv hangtanából (KOVÁCS KRISTÓF ANDRÁS)	144
Török Gábor: A líra: logika (József Attila költői nyelve) (FEJES KATALIN)	148
Formateremtő elvek a költői alkotásban. Szerkesztette: Hankiss Elemér (TÖRÖK GÁBOR)	152
Voigt Vilmos: A folklór alkotások elemzése (BALÁZS GÉZA)	157
Fónagy Iván: Füst Milán: Öregesség — Dallamfejtés (SZEKÉR ENDRE)	162
Dienes Dóra: A szerkesztettség hiányosság és szövegösszefüggésbeli kiegészülése (M. KORCHMÁROS VALÉRIA)	166
Murvai Olga: Szöveg és jelentés. A szabad függő beszéd szövegnyelvészeti vizsgálata (KOCSENYI PIROSKA)	170
Ismétlődés a művészetben. Szerkesztette: Horváth Iván és Veres András (NAGY L. JÁNOS)	174
Bánréti Zoltán: A megengedő kötőszók szintaxisáról és szemantikájáról (BÉKÉSI IMRE)	179
Hankiss Elemér: Az irodalmi mű mint komplex modell (MÁTÉ ZSUZSANNA)	183
Békési Imre: A gondolkodás grammatikája. Szöveg- és mondat szerkezeti elemzések (BENCZE LÓRÁNT)	189
Csúri Károly: Lehetséges világok. Tanulmányok az irodalmi műértelmezés témaköréből (ODORICS FERENC)	192
Szekér Endre: Hagyomány és újítás mai költői nyelvünkben (KABÁN ANNAMÁRIA)	197
Műelemzés — műértés. Szerkesztette: Sipos Lajos (VARGA EMŐKE)	200
Kanyó Zoltán: Szemiotika és irodalomtudomány. Válogatott tanulmányok (TARNAY LÁSZLÓ)	204
Petőfi S. János: Szöveg, szövegtan, műelemzés (Textológiai tanulmányok) (VASS LÁSZLÓ)	210
Repertóriumok. Összeállította: VASS LÁSZLÓ	215
Bibliographie Linguistique de l'Année. Text Linguistics — Linguistique du texte — 1987	215
Papier zur Textlinguistik/Papers in Textlinguistics	222
Written Communication Annual. An International Survey of Research and Theory	247
A külföldi szövegnyelvészeti munkákról Magyarországon idegen és magyar nyelven megjelent szemlecikek válogatott bibliográfiája. Összeállította: MÁTÉ JAKAB	250
Tárgymutató. Összeállította: HORVÁTHNÉ SZÉLPÁL MÁRIA	255
Névmutató. Összeállította: HORVÁTHNÉ SZÉLPÁL MÁRIA	261
A kötet munkatársai	265

4. A verbális szövegek szemiotikai megközelítésének aspektusaihoz (I) (1992)

Előszó	5
Tanulmányok	7
TERESTYÉNI TAMÁS: Szövegelméleti tézisek	7
SZABÓ ZOLTÁN: A szöveg történetisége.....	34
KIEFER FERENC: A szöveg időszervezetéről.....	40
MARCELLO LA MATINA: Költői szövegek interpretálása: filológia, strukturalizmus, szemiotika	56
PETŐFI S. JÁNOS: A költészet grammatikájától a költészet szemiotikai textológiájáig.....	83
BÁCSI JÁNOS: Ó! Ió! Ció! Áció! Káció! Kommunikáció!	98
ALBERT SÁNDOR: Megjegyzések az ekvivalenciáról egy metafora fordításának ürügyén	115
Áttekintések, recenziók	125
B. Fejes Katalin: Egy korosztály írásbeli nyelvhasználatának alakulása. (Szövegvizsgálat 3—5. osztályban.) (V. RAISZ RÓZSA)	125
Vígh Árpád: Retorika és történelem (GÁSPÁRI LÁSZLÓ).....	128
Dániel Ágnes: A fordítói gondolkodás iskolája (HONFFY PÁL).....	134
Helikon — Az olasz irodalomtudomány napjainkban (VARGA EMŐKE)	138
Pléh Csaba: A történet szerkezet és az emlékezeti sémák (BALOGH TIBOR).....	147
Klaudy Kinga: Fordítás és aktuális tagolás (Cs. JÓNÁS ERZSÉBET)	150
Szabó G. Zoltán—Szörényi László: Kis magyar retorika (DANYI MAGDOLNA)	154
Kernya Róza: A szöveg néhány sajátossága kisiskolások fogalmazásában (V. RAISZ RÓZSA)	157
Török Gábor: Pontok és kérdőjelek az általános stíluselméletben (SZATHMÁRI ISTVÁN)	160
Hernádi Sándor: Az olvasás bűvészete (BENKES ZSUZSA).....	166
Kenneth Koch: Desideri, sogni, bugie. Un poeta insegna a scrivere poesia ai bambini (TERRY OLIVI).....	168
Kaspar H. Spinner: Umgang mit Lyrik in der Sekundarstufe I. (PETŐFI S. JÁNOS)	172
Bibliográfiák, repertóriumok. Szerkeszti: VASS LÁSZLÓ	177
Bibliográfiák bibliográfiája.....	177
Bibliographie Linguistique de l'Année. Text Linguistics — Linguistique du Texte 1988.	177
Speciális bibliográfiák.....	184
Folyóirat, periodikák, sorozatok	186
Discourse Processes. A Multidisciplinary Journal	186
Text. An Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse.....	197
Papiere zur Textlinguistik/Papers in Textlinguistics.....	199
Research in Text Theory/Untersuchungen zur Texttheorie.....	204
Advances in Discourse Processes.....	205
Written Communication Annual. An International Survey of Research and Theory.....	211
Speciális repertóriumok.....	216
Miscellanea	219
Rövid beszámoló a Multimediális Textológiai Műhely első konferenciájáról (FARKAS EDIT)	219
Tárgymutató. Összeállította: HORVÁTHNÉ SZÉLPÁL MÁRIA	221
Névmutató. Összeállította: HORVÁTHNÉ SZÉLPÁL MÁRIA	225
A kötet munkatársai	229

5. Szövegtani kutatás: témák, eredmények, feladatok (1992)

Előszó	7
Tanulmányok — válaszok	9
ALBERTNÉ HERBSZT MÁRIA: A társalgás néhány jellemzője és szabálya.....	9
BALÁZS GÉZA: Szövegvilágok, a szövegalkotó ember (Vélemény a szövegtani kutatásról).....	19
BÁNRETI ZOLTÁN: A visszakereshetőségi elv a grammatikában.....	27
BÉKÉSI IMRE: A szövegmondatoktól a szöveg egésze felé.....	35
BENCZE LÓRÁNT: Néhány megjegyzés a szövegtani kutatáshoz.....	45
DEME LÁSZLÓ: Válaszok helyett.....	47
FÁBRICZ KÁROLY: Beszédszöveg és szövegnyelvészet.....	51
B. FEJES KATALIN: Egy szövegtípus szintaxisának statisztikai vizsgálatáról.....	59
FÓNAGY IVÁN: A költői kutatásról.....	77
HONFFY PÁL: Hozzászólás a „Vélemények a szövegtani kutatásról” kérdéssorhoz.....	119
HUNYADI LÁSZLÓ: Szövegtan és számítógépes fordítás.....	121
CS. JÓNÁS ERZSÉBET: Gondolatok a dialógus mint szövegtípus vizsgálati kapcsán.....	129
KERTÉSZ ANDRÁS: Textológia és tudományelmélet.....	135
KOCSÁNY PIROSKA: Szövegnyelvészet versus szövegelemzés.....	145
KONTRA MIKLÓS: Rövid és szelektív válaszok a szerkesztők szövegtannal kapcsolatos kérdéseire.....	153
LENGYEL ZSOLT: Szöveglingvisztikai kérdések a pszicholingvisztika tükrében.....	157
R. MOLNÁR EMMA: Vélemények a szövegtani kutatásról (Válaszok a feltett kérdésekre).....	161
MURVAI OLGA: A szöveg szintaktikai és szemantikai dimenziójáról.....	167
PÉTER MIHÁLY: A szövegtani kutatásról (Válasz a kérdésekre).....	171
PETŐFI S. JÁNOS—VASS LÁSZLÓ: A szövegnyelvészet helye és feladata a szemiotikai textológiai kutatásban.....	177
V. RAISZ RÓZSA: Válasz a „Vélemények a szövegtani kutatásról” kérdéssorra.....	197
SZABÓ ZOLTÁN: A szövegsemmiotika időszerű kérdései és megoldásra váró kérdései.....	199
SZENDE ALADÁR: A tankönyvi szöveg természetéről.....	211
SZIKORÁNÉ KOVÁCS ESZTER: Gondolatok a költői szövegről mint a szöveg sajátos válfajáról, valamint annak interpretációelméleti vonatkozásairól.....	219
TÖRÖK GÁBOR: Kritikusan, sok oldalról szembesülni a szöveggel.....	225
WACHA IMRE: Szöveg és (adekvát) interpretáció (Szövegműfaj, szövegforma, szövegértelmezés, szövegmondás).....	237
Áttekintések, recenziók	257
A szövegtani kutatás a 90-es években: a kutatási terület jövője [Text, 10—1/2. (1990.)] (PETŐFI S. JÁNOS).....	257
A szövegösszefüggőség nyelvi hordozói Halliday és Hasan szerint (PETŐFI S. JÁNOS—VASS LÁSZLÓ).....	260
Bibliográfiák (A), repertóriumok (B). Szerkeszti: VASS LÁSZLÓ	271
(A) Bibliográfiák bibliográfiája (a szövegkutatásról általában, a magyar szövegkutatásról, a szövegösszefüggőség kutatásáról).....	271
Speciális bibliográfiák (szöveg vs mondat, szövegösszefüggőség).....	272
(B) Speciális repertóriumok.....	274
van Dijk T. A. (szerk.): Handbook of Discourse Analysis 1.—4.....	274
R. R. K. Hartman: Contrastive Textology.....	276
M. A. K. Halliday—R. Hasan: Cohesion in English.....	277
M.—E. Conte—J. S. Petőfi—E. Sözer: Text and Discourse Connectedness.....	279
Miscellanea	281
Society for Text and Discourse (PETŐFI S. JÁNOS).....	281

Tárgymutató. Összeállította: HORVÁTHNÉ SZÉLPÁL MÁRIA	285
Névmutató. Összeállította: HORVÁTHNÉ SZÉLPÁL MÁRIA	293
A kötet munkatársai	297

6. A verbális szövegek szemiotikai megközelítésének aspektusaihoz (II) (1993)

Előszó	7
Tanulmányok	9
BÁNRETI ZOLTÁN: A mellérendelés néhány szintaktikai problémája a magyarban	9
KRÉKITS JÓZSEF: Az orosz performatív megnyilatkozások szemantikai és pragmatikai aspektusai	25
WACHA IMRE: Az irodalmi mű szövegszerkezetének és a szöveg hangzásbeli jellemzőinek összefüggéseiről, a szöveg fonetikai szemléletéről. A prózai (elbeszélő) irodalmi mű és megszólaltatása. Áprily Lajos: A hiúz	35
PETŐFI S. JÁNOS—VASS LÁSZLÓ: Az argumentatív értelmező interpretáció néhány aspektusa. Nagy László: Verseim verse	81
BENKES ZSUZSA—PETŐFI S. JÁNOS: Kreatív—produktív megközelítés és intertextualitás	107
KLAUDY KINGA: Vissza a szöveghez!	133
ALBERT SÁNDOR: Filozófiai szövegek fordítási kérdései	145
DÁNIEL ÁGNES: A személyközi kapcsolatok jellegének meghatározása. Hét kormányprogram szembesítő vizsgálatának tapasztalatai	157

Áttekintések, recenziók

MÁTÉ JAKAB: A szövegnyelvészeti kutatás történetéhez	177
PETŐFI S. JÁNOS: Utam a szemiotikai szövegtanhoz. 2. 1967—1969. A nyelvi műalkotások egy nyelvészeti megalapozottságú strukturális interpretációelméletének körvonalazása felé	205
Deme László: Közéletiség, beszédmód, nyelvi műveltség (KISS ANDREA)	218
Hoffmann Ottó: Mondatszerkesztés, szövegalkotás. Gyakorlatok a kifejezőképesség fejlesztésére az általános iskola felső tagozatában (JENEI TERÉZ)	224
Török Gábor: A pecsétek feltörése (Mai líránkat olvasva) (SZIKORÁNÉ KOVÁCS ESZTER)	226
Kecskés András: A magyar vers hangzásszerkezete (SZIKORÁNÉ KOVÁCS ESZTER)	230
Kecskés András: Versek tükre. Az iskolai versértelmezés lehetőségei (Cs. JÓNÁS ERZSÉBET)	233
Bart István és Klaudy Kinga (szerk.): A fordítás tudománya. Válogatás a fordításelmélet irodalmából (Cs. JÓNÁS ERZSÉBET)	235
Molnár Csikós László (főszerk.): Hungarológiai Közlemények 19. 70—71. (FARKAS EDIT)	238
Szóllósy-Sebestyén András (szerk.): Alkalmazott nyelvészeti kutatások a Budapesti Műszaki Egyetemen (T. SOMOGYI MAGDA)	242
Dániel Ágnes: Szó — szöveg — szer — szervez (PÉTER MIHÁLY)	245
Fónagy Iván: Gondolatalakzatok, szövegszerkezet, gondolkodási formák (MEZŐ GYÖRGYI)	248
Siklaci István (szerk.): A szóbeli befolyásolás alapjai I—II. (VASS LÁSZLÓ)	251
Bene Kálmán: Kalauz a versértelmezéshez (Bevezetés a lírai művek elemzésébe) (BARANYAI ZSOLT)	265
Péter Mihály: A nyelvi érzelmkifejezés eszközei és módjai (Cs. JÓNÁS ERZSÉBET)	268
Petőfi S. János: A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé (Szövegnyelvészet — Szemiotikai textológia) (FÁBRICZ KÁROLY)	272
Bolla Kálmán (szerk.): Szövegforma, szövegértelmezés, szövegmondás. Egyetemi Fonetikai Füzetek 4. (NAGY ÉVA)	275
Petőfi S. János—Benkes Zsuzsa: Elkallódni megkerülni. Versek kreatív megközelítése szövegtani keretben (KISS ANDREA)	278
Rácz Endre: Mondatgrammatika és szöveggrammatika (BÉKÉSI IMRE)	280
A Világirodalmi Lexikon tizennegyedik kötetének 'szöveg'-szócikkeihez (VASS LÁSZLÓ)	282

A nyelvi alkotóerő próbái. Hernádi Sándor munkásságáról (SZABÓ FERENC).....	284
Hans Gatti: Schüller machen Gedichte. Ein Praxisbericht mit vielen Anregungen und Beispielen (PETŐFI S. JÁNOS).....	286
Alla ricerca della parola nascosta (=Az elrejtett szó nyomában). Szerk.: Carla Marelló (PETŐFI S. JÁNOS).....	293
Bibliográfiák (A), repertóriumok (B). Szerkeszti: VASS LÁSZLÓ.....	297
(A) Bibliográfiák bibliográfiája (szemantika, pragmatika, cloze-technika).....	297
Bibliographie Linguistique de L' Année. Text Linguistics — Linguistique du Texte — 1989.....	297
Speciális bibliográfiák (Advances in Discourse Processes, Studia Poetica, fordítás, cloze-technika).....	304
(B) Repertóriumok.....	311
Folyóiratok, periodikák, sorozatok.....	311
Discourse Processes. A Multidisciplinary Journal.....	311
Text. An Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse.....	313
Papere zur Textlinguistik/Papers in Textlinguistics.....	315
Research in Text Theory/Untersuchungen zur Texttheorie.....	318
Advances in Discourse Processes.....	322
Written Communication Annual. An International Survey of Research and Theory.....	328
Speciális repertóriumok.....	329
Arnim von Stechow — Dieter Wunderlich (Hrsg.): Semantik/Semantics.....	329
von Herbert Stachowiak (Hrsg.): Pragmatik. Handbuch Pragmatischen Denkens.....	330
Das Wasserzeichen der Poesie.....	332
Miscellanea.....	339
Rövid beszámoló a Multimediális Textológiai Műhely második konferenciájáról (FARKAS EDIT).....	339
Discourse and Argumentation Studies at the University of Amsterdam (VASS LÁSZLÓ).....	340
Tárgymutató. Összeállította: HORVÁTHNÉ SZÉLPÁL MÁRIA.....	343
Névmutató. Összeállította: HORVÁTHNÉ SZÉLPÁL MÁRIA.....	351
A kötet munkatársai.....	355



B 149064

Kiadja: a Juhász Gyula Tanárképző Főiskola Kiadója
Felelős kiadó: Varga István

94-1679 Officina Nyomda. Felelős vezető: Varga Ferenc ügyvezető igazgató
Készült 21 (A/5) iv terjedelemben, fényszedéssel, ofsetnyomtatással
Példányszám: 1000

6416

EGY-KH.

6



0000000295079

